

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

**Departamento de Departamento de Comunicación Audiovisual y
Publicidad II**



TESIS DOCTORAL

**Estudios de poética musical en el marco de la imagen
secuencial en movimiento**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Manuel Gértrudix Barrio

Director

Francisco García García

Madrid, 2003

ISBN: 978-84-669-1166-5

© Manuel Gértrudix Barrio, 1999

Universidad Complutense de Madrid
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación audiovisual y Publicidad II

**ESTUDIOS DE POÉTICA MUSICAL
EN EL MARCO DE LA
IMAGEN SECUENCIAL EN MOVIMIENTO**



Trabajo de investigación que presenta
Manuel Gértrudix Barrio para la obtención del
Grado de Doctor en C.C. de la Información
(Rama: Imagen y Sonido) bajo la dirección del
Prof. Dr. Francisco García García,
Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid.

Dado de Baja
en la
Biblioteca

Se recuerda al lector no hacer más
uso de esta obra que el que
permiten las disposiciones Vigentes
sobre los Derechos de Propiedad
Intelectual del autor. La Biblioteca
queda exenta de toda responsabilidad.

MADRID
1998

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
REGISTROS DE LIBROS
BIBLIOTECA GENERAL
Nº Registro 539

En memoria de los que me han traído hasta aquí.



ÍNDICE GENERAL

PROEMIO	XIX
---------------	-----

AGRADECIMIENTOS.....	XXIII
----------------------	-------

1. INTRODUCCIÓN.....	1
----------------------	---

1.1. OBJETO	1
1.1.1. DEFINICIÓN	4
1.1.2. DELIMITACIÓN.....	6
1.1.3. JUSTIFICACIÓN.....	7
1.1.4. TRASCENDENCIA	9
1.1.5. ESTRUCTURA GENERAL	10
1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS	11
1.2.1. OBJETIVOS GENERALES	11
1.2.2. HIPÓTESIS	14
1.2.2.1. Hipótesis nuclear.....	15
1.2.2.2. Hipótesis de carácter metodológico.....	15
Hipótesis primera.....	15
1.2.2.3. Hipótesis sobre la personalidad y el ambiente.....	16
Hipótesis segunda.....	16
Hipótesis tercera.....	16
Hipótesis cuarta	16
Hipótesis quinta	16

1.2.2.4. Hipótesis sobre el proceso.....	17
Hipótesis sexta.....	17
Hipótesis séptima.....	17
Hipótesis octava.....	17
Hipótesis novena.....	17
Hipótesis décima.....	17
1.2.2.5. Hipótesis sobre el producto.....	18
Hipótesis undécima.....	18
Hipótesis duodécima.....	18
Hipótesis decimotercera.....	20
Hipótesis decimocuarta.....	20
1.3. PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS.....	22
1.3.1. EXIGENCIAS METODOLÓGICAS.....	22
1.3.1.1. Acotación y diseño.....	22
1.3.1.2. Temporalización.....	24
1.3.1.3. Determinación de contenidos.....	27
1.3.1.4. Instrumentos y materiales.....	29
1.3.2. DISEÑO DEL MÉTODO.....	30
1.3.3. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	33
1.3.3.1. Aspectos de estudio más frecuente.....	33
1.3.3.2. Valor de la bibliografía: estudio crítico.....	37
1.3.3.3. Dificultades.....	39
1.4. SÍNTESIS DE LAS CONCLUSIONES.....	41
1.4.1. NUCLEAR.....	41
1.4.2. DE CARÁCTER METODOLÓGICO.....	41
1.4.3. PERSONALIDAD.....	41
1.4.4. ENTORNO.....	42
1.4.5. PROCESO.....	42
1.4.6. PRODUCTO.....	42
<u>2. APROXIMACIONES TEÓRICAS.....</u>	<u>43</u>
2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	43
2.1.1. INVESTIGACIONES.....	44
2.1.2. LA REFLEXIÓN TEÓRICA ENTORNO A LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA.....	48
2.2. CREATIVIDAD.....	50
2.2.1. CONCEPTUALIZACIÓN.....	50
2.2.1.1. Definiciones.....	51
2.2.2. FUENTES Y LÍMITES DE LA CREATIVIDAD.....	54
2.2.2.1. Alentar la creatividad.....	54
2.2.2.2. Bloqueos.....	56
2.2.2.2.1. Cognoscitivos.....	56
2.2.2.2.2. Culturales.....	57
2.2.2.2.3. Emocionales.....	59
2.2.3. PARÁMETROS CREATIVOS.....	59
2.2.3.1. Personalidad creadora.....	60
2.2.3.1.1. Características del pensamiento creador.....	60
2.2.3.1.2. Niveles de la creatividad.....	61
2.2.3.1.3. Aptitudes.....	62
2.2.3.1.4. Actitudes.....	67
2.2.3.1.5. Motivaciones.....	68
2.2.3.2. Proceso heurístico.....	70
2.2.4. MÚSICA, CINE Y CREATIVIDAD.....	74

2.2.4.1. Aspectos neurofisiológicos de la actividad musical.....	74
2.2.4.2. La creatividad musical.....	77
2.2.4.3. El ámbito de la música cinematográfica	80
2.2.4.4. El proceso de creación musical	82
2.3. MÚSICA	85
2.3.1. ÁMBITO CIENTÍFICO	86
2.3.1.1. Definiciones.....	86
2.3.1.2. Música: arte y ciencia	89
2.3.1.3. Valor y funcionalidad.....	90
2.3.1.4. Parámetros y rudimentos sonoros.....	93
2.3.2. EL SONIDO CODIFICADO: LA MÚSICA COMO LENGUAJE	96
2.3.2.1. La escucha musical	96
2.3.2.2. Asemantividad del signo musical.....	98
2.3.2.3. Los procesos de codificación.....	100
2.3.2.4. Música y código.....	101
2.3.2.5. Los referentes musicales.....	103
2.3.2.6. La música como representación.....	104
2.3.3. LA COMPOSICIÓN HOY	107
2.3.3.1. La evolución musical como proceso dialéctico	107
2.3.3.2. El compositor y su público: originalidad vs comunicación.....	108
2.3.3.3. Técnica y evolución en el siglo XX.....	111
2.3.3.4. Contexto creativo actual: corrientes estéticas.....	113
2.3.3.5. Posibilidades actuales y de futuro	114
2.3.4. ALGUNOS APUNTES TÉCNICOS.....	118
2.3.4.1. Sistemas de registro y tratamiento de la señal.....	118
2.3.4.1.1. Sistemas de grabación multipista.....	118
2.3.4.1.2. Unidades de tratamiento	120
2.3.4.1.3. Protocolos de comunicación: la norma MIDI.....	122
2.3.4.2. Procesados y sistemas de mezcla cinematográfica.....	126
2.4. NARRATIVA AUDIOVISUAL.....	130
2.4.1. MARCO ESTRUCTURAL	130
2.4.1.1. ISeM: definición	131
2.4.1.2. Niveles de análisis: interpretación fónica.....	133
2.4.1.3. Proceso de codificación en la dialéctica Imagen-Sonido	134
2.4.1.4. Focalización de la fuente sonora	135
2.4.2. LA MÚSICA EN LA OBRA DE ARTE TOTAL	137
2.4.2.1. El audiovisual como síntesis.....	137
2.4.2.2. Valor de la música en el texto audiovisual	140
2.4.2.3. Música e imagen: anclaje y relevo.....	143
2.4.2.4. Funciones del signo musical.....	144
2.4.2.5. Concepciones de la música	146
2.4.2.6. Formas presenciales.....	148
2.4.3. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA	149
2.4.3.1. Multiplicidad estética: la cuestión de la originalidad	149
2.4.3.2. Independencia discursiva y estructural.....	151
2.4.3.3. Música diegética vs Música extradiegética	151
2.4.4. FUNCIONALIDAD DE LA MÚSICA.....	152
2.4.4.1. Respecto a los personajes.....	154
2.4.4.2. Respecto a la acción narrativa.....	155
2.4.4.3. Respecto al tiempo	157
2.4.4.4. Respecto al espacio narrativo.....	159

3. INVESTIGACIÓN.....	163
3.0. EL MODELO	163
3.0.1. PLANTEAMIENTO GENERAL.....	163
3.0.1.1. Ámbito.....	164
3.0.1.2. Identidad y función del método.....	165
3.0.1.3. Formulación de conclusiones.....	166
3.0.2. MEDIOS: ESTRATEGIAS, RECURSOS Y MATERIALES.....	166
3.0.2.1. Clasificación.....	167
3.0.2.2. Justificación.....	168
3.0.2.3. Aspectos orgánicos: temporalidad y espacialidad.....	169
3.0.2.4. Tratamiento de los datos: puntuación e inferencia.....	169
3.0.3. ESTUDIO DEL MARCO TEÓRICO.....	171
3.0.3.1. Perspectiva de examen.....	171
3.0.3.2. Selección del repertorio bibliográfico	172
3.1. PERSONALIDAD CREADORA Y ENTORNO CREATIVO.....	172
3.1.1. EL MÉTODO.....	173
3.1.1.1. Justificación y eficacia del método.....	173
3.1.1.2. Exploración preliminar.....	173
3.1.1.3. Guión de la entrevista	174
3.1.1.3.1. Itinerario	176
3.1.1.4. Las entrevistas.....	181
3.1.1.4.1. Características.....	181
3.1.1.4.2. Sujetos	182
3.1.1.4.3. Estipulaciones	185
3.1.2. BIOGRAFÍAS	185
3.1.2.1. Román Alís Flores	185
3.1.2.2. Bernardo Silvano Bonezzi Nahón	186
3.1.2.3. Enrique Escobar Sotés.....	187
3.1.2.4. Bernardo Feuerriegel Fuster	188
3.1.2.5. Gregorio García Segura	188
3.1.2.6. Sebastián Mariné	189
3.1.2.7. Luis Mendo.....	190
3.1.2.8. Ángel José Nieto González.....	190
3.1.2.9. Antonio Pérez Olea	191
3.1.2.10. José Antonio Sánchez Sanz.....	191
3.1.2.11. Colaboraciones especiales.....	192
3.1.2.11.1. Luis de Pablo Costales.....	192
3.1.2.11.2. Pedro Iturralde.....	193
3.1.3. ACTIVIDAD.....	193
3.1.4. ACTITUDES, VALORES Y RASGOS.....	196
3.1.5. MOTIVACIONES.....	199
3.1.6. AMBIENTE.....	204
3.1.6.1. Físico.....	205
3.1.6.1.1. Espacio	205
3.1.6.1.2. Tiempo.....	206
3.1.6.1.3. Medios y recursos.....	207
3.1.6.2. Social.....	210
3.1.6.2.1. Orgánico	210
3.1.6.2.1.1. El productor	213
3.1.6.2.1.2. El director	214
3.1.6.2.1.3. El montador.....	216
3.1.6.2.1.4. Los ingenieros de sonido.....	217

3.1.6.2.1.5. Los músicos.....	218
3.1.6.2.2. Global.....	219
3.2. LOS PROCESOS CREATIVOS.....	221
3.2.1. ENTORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO.....	221
3.2.2. PREPARACIÓN.....	224
3.2.2.1. Cuestionamiento.....	227
3.2.2.2. Documentación.....	229
3.2.2.3. Inicio.....	231
3.2.3. IDEACIÓN.....	232
3.2.3.1. Búsqueda.....	232
3.2.3.2. Desarrollo y alumbramiento.....	236
3.2.3.3. Resultado: origen y originalidad.....	237
3.2.3.4. Germen constructivo.....	238
3.2.3.4.1. Manifestación.....	238
3.2.3.4.2. Ajuste.....	239
3.2.3.4.3. Verificación externa.....	240
3.2.4. PLANTEAMIENTO DE ESTRATEGIAS DISCURSIVAS Y RETÓRICAS.....	241
3.2.4.1. Justificación.....	241
3.2.4.1.1. Focalización.....	243
3.2.4.1.2. Ubicación.....	243
3.2.4.2. Elaboración.....	244
3.2.4.3. Lenguaje.....	248
3.2.4.4. Funcionalidad.....	252
3.2.4.5. Articulación.....	254
3.2.4.5.1. Compartiendo el espectro.....	255
3.2.4.5.2. Disposición sincrónica.....	256
3.2.4.6. Referencias y referentes.....	257
3.2.5. PROCESO DE ESCRITURA, REGISTRO Y EDICIÓN.....	258
3.2.5.1. Procedimiento.....	258
3.2.5.1.1. Fases.....	259
3.2.5.1.2. Características.....	264
3.2.5.2. Sincronización: métodos.....	266
3.2.5.3. Interpretación: ejecución e improvisación.....	268
3.2.5.4. Grabación.....	271
3.2.5.4.1. Registro.....	273
3.2.5.4.2. Mezcla de la música.....	275
3.2.5.4.3. Mezcla de la película.....	276
3.2.6. PRAGMÁTICA AUTORIAL.....	280
3.2.6.1. Retroalimentación textual.....	280
3.2.6.2. Divergencias y disparidades: de la imaginación al Texto.....	282
3.2.6.3. Pragmática espectral.....	283
3.2.7. DIFICULTADES GENÉRICAS.....	285
3.2.8. EL IDEAL DE TRABAJO.....	287
3.3. LOS PRODUCTOS CREATIVOS.....	288
3.3.1. EL MÉTODO.....	288
3.3.1.1. Contexto analítico.....	288
3.3.1.1.1. Algunas consideraciones de orden técnico.....	293
3.3.1.2. Tipologías.....	295
3.3.1.2.1. Análisis musical.....	295
3.3.1.2.1.1. Unidades orgánicas.....	297
3.3.1.2.1.2. Cuadros de análisis.....	318
3.3.1.2.2. Análisis narrativo audiovisual.....	325
3.3.1.2.2.1. Unidades orgánicas.....	326

3.3.1.2.2.2. Cuadros de análisis.....	336
3.3.1.2.3. Análisis técnico-operacional	340
3.3.1.2.3.1. Unidades orgánicas.....	340
3.3.1.2.3.2. Cuadros de análisis.....	342
3.3.1.2.4. Análisis combinado.....	343
3.3.2. DE LA DECONSTRUCCIÓN DEL TEXTO.....	349
3.3.2.1. Las películas: resúmenes argumentales.....	349
3.3.2.1.1. Besos y abrazos.....	349
3.3.2.1.2. Del rosa al amarillo.....	350
3.3.2.1.3. El primer cuartel.....	350
3.3.2.1.4. Entre rojas.....	351
3.3.2.1.5. Intruso	351
3.3.2.1.6. La Petición.....	352
3.3.2.1.7. Morirás en Chafarinas.....	352
3.3.2.1.8. Samba.....	353
3.3.2.1.9. Sombras en una batalla.....	353
3.3.2.2. Estudio musical	354
3.3.2.2.1. Análisis del sonido.....	354
a.1. Timbre.....	354
a.1.1. Elección.....	354
a.1.2. Ámbito.....	356
a.1.3. Contraste	359
a.1.4. Idioma	360
a.2. Dinámica	361
s.3. Tejido	363
3.3.2.2.2. Análisis armónico.....	365
b.1. Armonía y contrapunto	365
3.3.2.2.3. Análisis melódico.....	368
3.3.2.2.4. Análisis rítmico	376
d.1. Estratos	376
d.2. Estados.....	382
3.3.2.2.5. Análisis del proceso de crecimiento.....	383
e.1. Análisis estructural y del movimiento.....	383
3.3.2.3. Estudio narrativo	392
3.3.2.3.1. Posicionamiento temporal	392
3.3.2.3.2. Análisis de la Forma del contenido	402
3.3.2.3.3. Análisis de la Forma de la expresión.....	409
3.3.2.3.4. Capacitación audiovisual.....	412
c.1. Vaciado.....	412
c.0.1. Valores generales	412
c.0.2. Tiempos por bloques.....	413
c.2. Dominancias y focalización	421
c.3. Sincronía.....	425
c.4. Evaluación matérica comparada	427
3.3.2.4. Estudio técnico-operacional.....	428
3.3.2.5. Primeras objetivaciones.....	431
3.4. CORRESPONDENCIAS PROCESO-PRODUCTO	440
4. CONCLUSIONES: REEXPOSICIÓN Y CADENCIA	447
4.1. MAPA ANALÍTICO.....	448
4.2. NUCLEAR.....	449
4.3. INVENTARIO	450

4.3.1. DE CARÁCTER METODOLÓGICO.....	450
4.3.2. PERSONALIDAD.....	451
4.3.2.1. Actividad.....	451
4.3.2.2. Actitudes	452
4.3.2.3. Motivaciones.....	453
4.3.3. ENTORNO.....	454
4.3.3.1. Físico	454
4.3.3.2. Social.....	455
4.3.4. PROCESO.....	456
4.3.4.1. Planteamiento y preparación.....	456
4.3.4.2. Hallazgo de ideas.....	457
4.3.4.3. Estrategias	459
4.3.4.4. Realización.....	460
4.3.4.5. Grabación.....	461
4.3.5. PRODUCTO.....	462
5. APLICACIONES PRÁCTICAS.....	465
5.1. APLICACIONES	465
5.2. NUEVAS PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN.....	466
6. GLOSARIO.....	468
7. DOCUMENTACION E INFORMACIÓN.....	473
7.1. FUENTES	473
7.1.1. BIBLIOGRAFÍA	473
7.1.1.1. Fuentes primarias o directas.....	473
7.1.1.1.1. Obras de referencia o consulta.....	473
7.1.1.1.1.1. Enciclopedias.....	473
7.1.1.1.1.2. Diccionarios	474
7.1.1.1.1.3. Tesauros.....	475
7.1.1.1.1.4. Tratados o manuales.....	475
7.1.1.1.2. Textos.....	478
7.1.1.1.2.1. Biografías.....	478
7.1.1.1.2.2. Temática	479
7.1.1.1.3. Artículos	490
7.1.1.1.4. Revistas	492
7.1.1.1.5. Boletines.....	493
7.1.1.1.6. Actas y simposios	493
7.1.1.1.7. Tesis	494
7.1.1.2. Fuentes secundarias	495
7.1.1.2.1. Guías de fuentes documentales y bibliografías.....	495
7.1.1.2.2. Catálogos.....	496
7.1.1.2.3. Reseñas de libros, índices y resúmenes.....	496
7.1.1.2.4. Directorios.....	496
7.1.1.2.5. Repertorios.....	497
7.1.1.2.6. Anuarios	497
7.1.2. VIDEOGRAMAS.....	497
7.1.2.1. Específicos	497
7.1.2.2. Auxiliares.....	497
7.1.3. FONOGRAMAS.....	498

7.1.4. REDES TELEMÁTICAS	498
7.1.4.1. Internet.....	498
8. APÉNDICES.....	499
8.1. ENTREVISTAS.....	499
8.1.1. PLANTILLAS	499
8.1.1.1. Documentación de la entrevista	499
8.1.2. DATOS.....	502
8.1.2.1. Fecha.....	502
8.1.2.2. Duración.....	503
8.1.2.3. Lugar	503
8.1.2.4. Valores estadísticos.....	504
8.1.2.4.1. Número de horas.....	504
8.1.2.4.2. Horas del día.....	505
8.1.2.4.3. Días de la semana.....	506
8.1.3. TRANSCRIPCIÓN	507
8.2. FICHAS TÉCNICAS.....	622
8.2.1. CRONOLOGÍA.....	622
8.2.2. DEL ROSA AL AMARILLO.....	623
8.2.3. SAMBA.....	623
8.2.4. EL PRIMER CUARTEL	624
8.2.5. LA PETICIÓN.....	624
8.2.6. SOMBRAS EN UNA BATALLA.....	624
8.2.7. INTRUSO	625
8.2.8. MORIRÁS EN CHAFARINAS	625
8.2.9. ENTRE ROJAS.....	626
8.2.10. BESOS Y ABRAZOS	626
8.3. TABLAS.....	627
8.3.1. ESTADÍSTICAS TEMPORALES DE LOS BLOQUES	627
8.3.1.1. Besos y abrazos.....	627
8.3.1.2. Del rosa... al amarillo.....	628
8.3.1.3. El primer cuartel.....	629
8.3.1.4. Entre rojas.....	631
8.3.1.5. Intruso	631
8.3.1.6. La petición.....	632
8.3.1.7. Morirás en Chafarinas.....	633
8.3.1.8. Samba.....	633
8.3.1.9. Sombras en una batalla.....	634
8.4. ALGUNAS CLASIFICACIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE	635
8.5. LISTADO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES.....	638
9. ÍNDICES	641
9.1. ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	641
9.2. ÍNDICE DE OBRAS	651
9.3. ÍNDICE DE CONCEPTOS Y TÉRMINOS TÉCNICOS.....	656
9.4. ÍNDICE DE INSTITUCIONES Y EMPRESAS	658
9.5. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	660
9.5.1. ÍNDICE DE FIGURAS	660
9.5.2. ÍNDICE DE TABLAS	663
9.5.3. ÍNDICE DE CUADROS.....	663

RESUMEN

Estudios de Poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento aborda el fenómeno de la creatividad musical dentro del campo de las producciones audiovisuales de ficción. Concretamente, fija su objeto de estudio en los procesos creativos de compositores españoles contemporáneos que realicen, o hayan realizado, habitualmente, partituras cinematográficas.

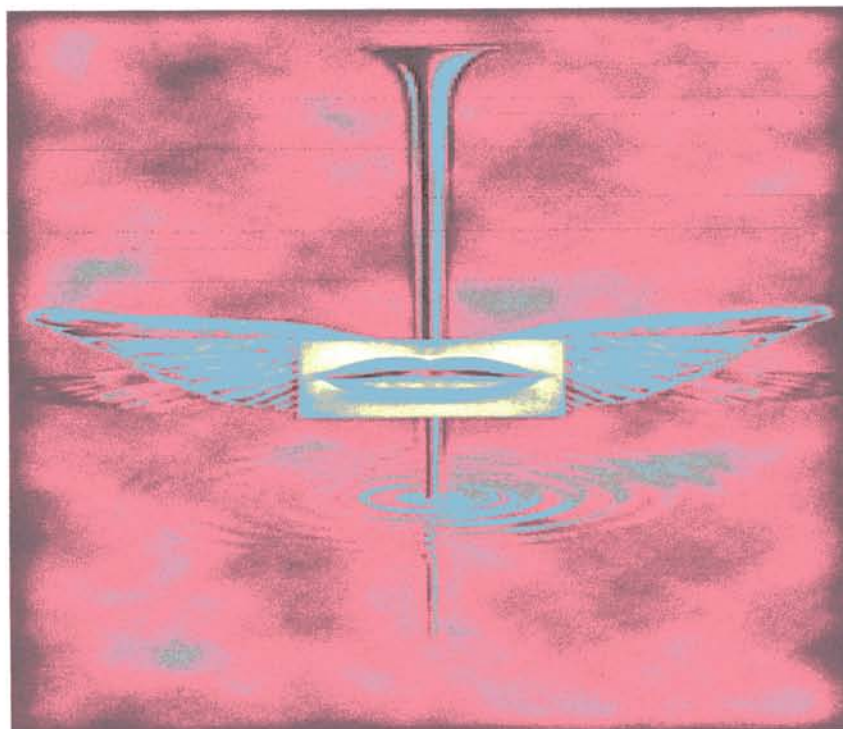
Bajo un planteamiento metodológico combinado e interdisciplinar, y una perspectiva que media entre lo fenomenológico y lo empírico-sistemático, se penetra en los procedimientos, en las estrategias y rutinas creativas, practicadas por los autores cuando acometen la composición de la música de una película. A través del método de las entrevistas, se analizan las motivaciones e intereses personales —personalidad—, y el marco productivo —ambiente físico y social—, para centrarse en el proceso de producción, entendido poética y retóricamente, como procedimiento dinámico de construcción discursiva. De tal forma, se interpreta el proceso creativo en sus diferentes fases: preparación e ideación (*inventio*), estrategias discursivas (*dispositio*), proceso de escritura (*elocutio* y *memoria*), y registro y edición (*pronuntiatio*), estimando las diferentes particularidades generativas asociadas a cada tipología de proceso.

Seguidamente, se aborda la investigación estructural y conceptual de los productos bajo una triple dimensión: musical —análisis orgánico de los componentes: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento—, narrativa —estudio funcional, capacitación audiovisual—, y técnico-operativa —valoración de los procedimientos técnicos—, con el fin de contrastar y valorar las correspondencias proceso-producto, es decir, las similitudes y divergencias entre las proclamas autoriales y los resultados efectivos de las obras.

ABSTRACT

Musical Poetry Studies, in the framework of secuencial image in movement looks at the phenomenon of musical creativity in the domain of audiovisual fiction productions. More precisely, it concentrates on the creative processes of spanish composers, alive today, who have written or write film scores.

From a combined methodological and interdisciplinary approach, and a perspective somewhere between the phenomenological and the empirical-systematic, it studies the procedures, strategies and creative routines used by the authors when they set to composing the music for a film. It analyses the motivations and personal interests –personality–, and the productive enviroment –atmosphere–, before concentrating on the productive process, rhetorically speaking, as a discursive construction procedure. In this way, the different stages of the creative process are analysed: preparation and elaboration (*inventio*), discursive strategies (*dispositio*), writing process (*elocutio* and *memoria*), and the registering and publishing (*pronuntiatio*). Thereafter, the structural research of the products is carried out from three different angles: musical, technical-operative and narrative, in order to compare and assess the links between the process and the product, that is the similarities and differences between the author's claims and the actual results of the work.



PROEMIO

*Los únicos investigadores que valen son los indisciplinados.
Aquellos que rehusan buscar solamente, con instrumentos
dados por adelantado, las respuestas a preguntas nuevas (J. Attali)*

La imaginación es un hilo que pende del grueso de una caña. Un enrevesado hilo glotón que a veces nos burla, y que difumina su sesgo en cada orilla que franquea, pero que se muestra como el único medio conocido capaz de enaltecer la fantasía. Interpretarla, comprenderla, siempre ha sido un arma proyectiva que, huidiza, ha dado de bruces con más de un navegante. Sin embargo, no es posible abjurar de ella. Si, pretendidamente, se ha logrado extrañarla, alejarla como un retoño bastardo, la indiferencia ha ocupado el lugar de su pasional voracidad, y la tangente de sus caminos ha hecho paralelo en el infinito.

Por ello, resulta necesario desafiar a la creatividad. Obligarle a mostrar su fidelidad, cuando menos, a un ideal creativo, estético y artístico, para que active, en cada acto, la potencialidad de un ejercicio comunicativo

en el que la filosofía de su existencia no se halle dissociada de una expresada y cierta voluntad humana encaminada, en sus pasos, hacia objetivos más o menos definidos. Que las razones de su ser describan el desarrollo de la voluntad creadora y se reconozcan en el mérito que dicten los anhelos lectores. Reflexionaba Pérez Olea —conversando sobre la originalidad de las ideas— que *“es vanidad pensar que nadie ha podido pensar antes lo que tú. Pero siempre habrá algo diferente, suficientemente diferente”* que hará nuevo a lo viejo. Decía, con ello, mucho de lo que este texto pretende proyectar.

Sin suficiencia, sin cierto orgullo, la impertinencia necesaria para sacudir el estado de las cosas e imaginar soluciones y resultados suficientemente diferentes no sería viable. Pero hace falta, además, que la vanidad beba de la experiencia. Que ese fluir múltiple de vivencias portador de argumentos, teorías, motivos, recuerdos..., que esa evocación, cuyo fruto es el germen tónico de toda vida creativa meditada y reflexionada en la nobleza de una realización, nutra la sustancia, el medio en el que lo creativo se prenda como vida. Solo así, el *yo* firme y sólido que emerge de la paralizante impotencia de la vida a través de la creación evitará precipitarse a la soledad de la incomprensión, a la nada conceptual, a la desoladora ruina de la desesperanza. Cuando la inseguridad se atrinchera, traicionera, en el mito de lo novedoso, en lo nunca hecho o dicho, el poeta está abocado a convertirse en advenedizo de su cultura. Declarará su individualidad como independencia, renegará de su cuna, y todo sin que ello le lleve más allá de donde otros ya volvieron. El sublime precepto que le conmina a la diferencia hará de él un protagonista trasmutado que se contenta con embriagar la mediocridad como resultado, como fórmula de interpretación para la expresiva máscara de la muerte.

Entre esos poetas, en un ignoto ámbito del saber, albea el músico, indiscreto. Trata de aferrarse a la realidad mediatizándola con su discurso, esgrimiendo decidido el talento como el arma definitiva que revelará la autenticidad de sus objetivos, jugando con la ingenuidad para distanciar, en lo necesario, la autodisciplina, el orden y la sistematización como herramientas persuasivas de la imaginación. Y es que la música le ofrece un compendio de mundos posibles. De miradas probables sobre esos mundos.

De descubrimientos imposibles que versan sobre los mundos y miradas que son, han sido o, tal vez, puedan ser. En sus elementos estructurales encuentra los intersticios que determinan su elaboración, los que revelan las dinámicas, las estrategias discursivas a seguir. Su propósito es activar actitudes, emocionar a través de la percepción estética de la obra de arte, producir entusiasmo en los receptores de su mensaje. Y en ello domina un pretexto emancipador, un argumento expiatorio que anhela la absolución de los tópicos a través de universalizar la desconfianza. Una transmutación ontológica que convierta a la creación en un vertiginoso tren que amalgame la conceptualización de las ideas y la expresividad sonora.

En el encuentro con la creatividad se establece un recorrido que es, hipotéticamente, la confluencia de todos los caminos de ida concebibles. Sin embargo, es en este clima donde debe forjarse un crítico camino de regreso. Construir el retorno al principio causal como término para desandar lo andado. Puesto que el acto textual se desarrolla en una sucesión de procesos articulados no contingentes, es necesario alzar la voz de una conciencia que trate de redefinir el papel de la fabulación sonora. Cuando menos, de mostrar las caras ocultas que, en el transcurso del tiempo, el hábito de autoridad, revestido por los pilares de la tradición, ha mantenido a la sombra de una alternativa improbable. El propósito bien pudiera ser concebir una historia emocional sobre la imaginación, hacer viable la revolución a través del pensamiento positivo, impedir que la turbación haga infames nidos en el futuro de la creación, y así evitar que hipoteque los resultados proyectados por las nuevas generaciones.

En definitiva, un pensamiento estético que pueda subvertir los ideales, frívolos y tornadizos de sus ancestros, para emerger, desde sus anoréxicas creencias, hacia una narración integral. Lograr, de algún modo, espolear la agitada inquietud de los creadores y, a ser posible, que el sudario que enjuga las gotas de sudor del espíritu autocrítico no termine siendo ese lienzo que envuelve el cadáver.

AGRADECIMIENTOS

Cuántas fronteras se cruzan en este largo peregrinar que ha de cubrirse cuando se toma la decisión de emprender una investigación. Cuan árido resulta el trabajo de buscar la cifra escondida del conocimiento, que se pierde como un secreto misterio siempre ausente, furtivo y seductor. Para ese tránsito, desabrido tantas veces, es preciso encontrar una guía que ilumine la estancia de partida y corrija los inciertos pasos del bisoño caminante. En su hallazgo se haya escrito el vaticinio que pondera la utilidad de la empresa, y marca los destinos de una potencial actividad futura pródiga.

Por ello, la primera y principal gratitud encuentra motivo en la persona del Catedrático y amigo D. Francisco García García que, desde los estudios de Licenciatura, supo labrar un despierto interés en mi persona para, en la complicidad de muchas horas de conversación y trabajo, completar este anhelo que hoy es ya una realidad. En el ámbito docente quedan reconocidas las figuras del Catedrático D. Jesús García Jiménez y del profesor D. Ramiro Gómez Bermúdez de Castro. El primero por las satisfacciones intelectuales que siempre me reportaron sus enseñanzas. El segundo por la especial sintonía musical que nos une y por un sentido del humor tan agradable como profundamente creativo. Asimismo, acompañan este agradecido recuerdo mis mentores musicales: D. Antonio Barrera, por entregarme parte de sus conocimientos desde la disciplina y el rigor, D. Ángel Huidobro, por descubrir tantos caminos inexplorados, y D. Sebastián Mariné, por ilustrarme una forma distinta de entender la música, a los músicos y la enseñanza.

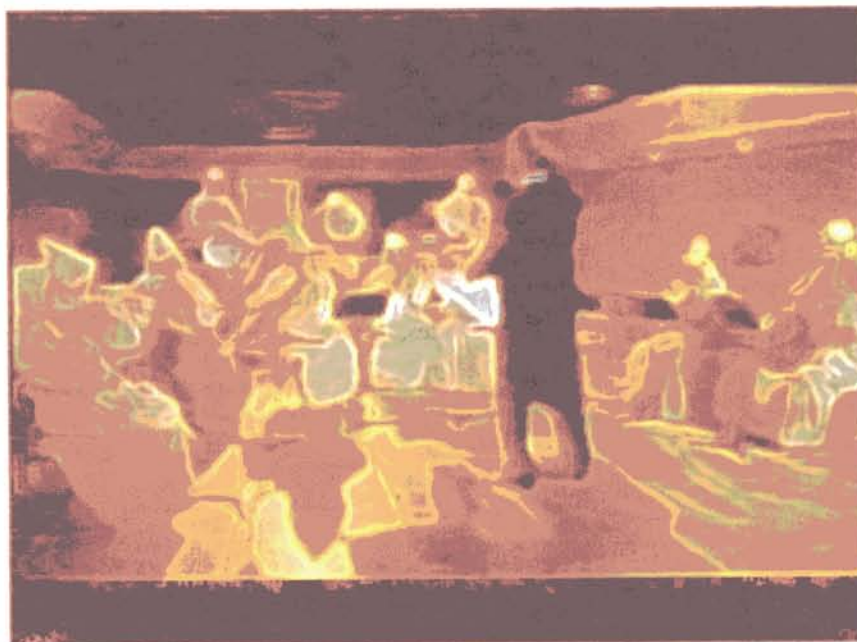
En los compositores, que con amabilidad y paciencia me han dedicado sus atenciones, quisiera advertir el agradecimiento merecido en su satisfacción personal. A todos ellos: D. Román Alís Flores, D. Antonio Pérez Olea, D. Luis de Pablo Costales, D. Sebastián Mariné, D. Bernardo Fuster, D. Luis Mendo, D. Bernardo Bonezzi, D. Enrique Escobar, D.

Gregorio García Segura, D. José Antonio Sánchez Sanz, D. José Nieto, y D. Pedro Iturralde, mi débito y admiración.

Para los lazos íntimos aparece la gratitud más sensitiva, más nidia. En la decidida y sacrificada tolerancia de mis padres he encontrado siempre un crítico apoyo estimulante al que, con los años, se ha sumado el conocimiento, la decisión y la connivencia de mi hermano Felipe para hacer aún más divertido nuestro trabajo. De Yolanda me queda una expresa motivación para superar las dificultades. Con Gema, y con Chopi, he releído mis atrevimientos, y con una rodilla —la derecha— he hecho, de la penitencia, abnegación. Desde la lejanía, el meritorio estar haciendo continuo de Segundo ha tonificado los momentos de duda, y en el andar nómada de Carmiña, la añoranza de algunas tardes de tráfago y espera por Madrid me ha devuelto prisioneras ilusiones.

Junto a todos ellos, a tantos buenos amigos y amigas hay algo que agradecer que no quisiera dejar a ninguno fuera y excuso por ello, desde aquí, la mención de sus nombres. Hago extensivo mi agradecimiento incluso a cuantos se han encargado de hacer más difícil y complicada esta empresa porque la rebeldía también es un estimulante de la creatividad y, no pocos, han sabido cómo espolearme.

A todos, gracias.



1. INTRODUCCIÓN

*El solo intento de sacar al sol vuestra
propia tiniebla es ya plausible*
(A. Machado)

«Pensar es deambular de calle en calleja, de calleja en callejón, hasta dar en un callejón sin salida», decía metafóricamente Juan de Mairena a sus alumnos. Y no deja de ser cierto. Pensar es escapar, huir por el primer hueco en el que se atisba luz y correr desenfrenado hacia él. Llegar a una nueva y enésima calleja, y volver a buscar esa luz, siempre hacia adelante, en una plétora de interrogantes inquietas e insatisfechas. Tarde o temprano, a la vuelta de un recodo, damos pie a un paredón y nos echamos, presos del pánico, en brazos de la angustia. En ese punto, el pensamiento se hace creador para socorrernos. Inventa soluciones, nos las ofrece como alternativas, y nos permite derribar cuantas murallas nos esperen al encuentro, en una expresión pura de libertad.

Tal es la creatividad: una llave maestra de la inteligencia convertida en herramienta para modificar la realidad según nuestras necesidades. Una

volátil concesión de los sueños que construye mundos imaginados para que los hagamos factibles, humanos y transitables. Una poderosa cizalla que va abriendo camino en la túnica del conocimiento al tiempo que traza patrones inéditos y vírgenes.

Construir pensamiento es crear. «Tanto las teorías científicas como las obras de arte son el producto de la fantasía, de la imaginación creadora», nos recuerda López Yepes (1995: 24). Por ello, acercarse al lenguaje de la creatividad desde cualquier ámbito para comprender sus motivaciones, procesos o productos, supone ya un ejercicio creativo pues juega con sus propios instrumentos. En tales argumentos se afianza la tesis doctoral *Estudios de Poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento* del doctorando Manuel Gértrudix Barrio¹, realizada bajo la dirección del Catedrático D. Francisco García García del área de conocimiento “Comunicación Audiovisual y Publicidad” de la Facultad de CC. de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid.

El largo periplo de esta investigación está salpicado de afortunados encuentros que han encaminado el vagar errático de ese deambular al que aludía Mairena. Su origen se sitúa en el desarrollo de un trabajo sobre las partituras de Antón García Abril en las películas *Los santos inocentes* y *La colmena*, dentro de los estudios de Narrativa audiovisual. La concurrencia de intereses y preocupaciones sobre la materia con el Catedrático D. Francisco García García, y un notable grado de afinidad intelectual, propició una progresiva colaboración que se tradujo, al finalizar la licenciatura, en un proyecto concreto de investigación, germen de esta tesis doctoral. En el curso académico 93/94 —iniciados los cursos de doctorado dentro del programa “Técnicas y procesos en la creación de imágenes: aplicaciones sociales y estéticas” del Departamento «Comunicación audiovisual y publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información» (Universidad Complutense de Madrid)—, se produce el arranque definitivo de la

¹ Licenciado en Ciencias de la Información —Rama de Imagen— por la Universidad Complutense de Madrid (1993), Profesor de Solfeo, Acompañamiento y Transposición por el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid (1994), y Funcionario de carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria del MEC —Especialidad de Música— (1996).

investigación. Desde ese momento hasta octubre de 1995 – fecha en la que se obtiene la suficiencia investigadora, tras completar los créditos del programa con la monografía *Estudios sobre el proceso creativo operacional de Sebastián Marín: Sombras en una batalla y Amor propio* –, se determinan buena parte de los principios teóricos y se formaliza el diseño de lo que va a ser la investigación experimental.

Si la motivación y el consejo orientador fueron los rasgos imprescindibles en esta primera etapa, el seguimiento tenaz y la serena confianza en la actuación directiva por parte del Catedrático D. Francisco García García ha supuesto, en estos dos últimos años, un estimulante e intenso referente. La estrecha relación de amistad que se ha ido afianzando ha contribuido a hacer más fluida la necesaria comunicación, haciendo posible corregir cuantos errores se cometen en tan primeriza empresa. Así pues, los resultados que ofrece este trabajo cuatro años después son, sin duda, deudos suyos.

La intencionalidad de profundizar en la propuesta original tratando de intensificar su contenido, aún a riesgo de poder hacerlo infinitamente más diverso, ha sido el principio que ha generado la aportación personal a este campo de investigación. En el proceso ha resultado trascendental la revisión de todas las variaciones, ampliaciones y supresiones que, fundamentalmente en la última etapa, ha sido preciso realizar atendiendo a las necesidades y exigencias de la propia investigación. La operatividad y estabilidad de los criterios, en nada impositivos, ha facilitado la toma de decisiones siempre difíciles a las que se llega, en un ámbito dialéctico en el que el diálogo y la confrontación verbal han servido de semillero a las ideas, a los gestos del pensamiento.

Ese largo tránsito que ya es un acto discursivo, sea ahora materia interpretativa del múltiple, recursivo, infinito y creativo acto de la crítica científica. Es este su mejor pago.

1.1. OBJETO

1.1.1. Definición

Allí donde se halla una cuestión confusa, una proposición dudosa, incierta, que pudiera ser defendida desde varias perspectivas, existe un problema. En tal verdad, desde la polémica lógica natural a toda investigación, se origina el eje central de la duda científica de esta tesis.

La naturaleza de la Imagen secuencial en movimiento² posee un orden múltiple. La diversidad de sus elementos constitutivos desprende una heterogénea corporeidad que va mucho más allá de su propia presencia textual. Como objeto estético, como ámbito de la cultura, como expresión ideológica o como fundamentación especular y paradigmática de la sociedad, se presenta a nuestros ojos como irrenunciable integración. Aparece así porque, primariamente al deseo de una pragmática lectura global, ha existido un germen de común creatividad, de creación grupal que, por encima de los deseos y motivaciones individuales, troquela la huella de un yo, etéreo y omnímodo, cuya manifiesta vocación es expresar. En esa faz del fenómeno, que apoderándose del imaginario colectivo traduce la significación de los sentimientos, aparece un territorio favorecido por la duda. Dice Marina que «toda percepción o conocimiento es una respuesta a una pregunta expresa o tácita» (1993: 36). ¿Qué respuesta se anhela al preguntar por la Poética³?; más aún, ¿por un aspecto concreto y cautivo de ese *hacer*? ¿Hacia dónde se dirige la *mirada escrutadora* en pos del significado creativo?. ¿Qué pretende este afanoso buscar?.

En la constitución de esa naciente naturaleza a la que se aludíamos, se impone una sinergia centrípeta. Los elementos que la integran convergen en un nuevo plano sustancial y quedan condicionados, formal y semióticamente. Es, en cualquier caso, un circunstancia que se manifiesta en

²En adelante se utilizará el acrónimo ISeM.

³ El concepto de lo *poético* se ha «elevado a una categoría estética general» para convertirse en un «modelo arquetípico de otras artes» (Henckmann y Lotter, 1998: 195).

su reciprocidad. El todo articula las partes, y la identidad de estas define el nuevo objeto textual a través de una cierta disciplina en la elaboración de ese todo, que implica, habitualmente, una jerarquía celular manifiesta tanto en la presencia temporal de las sustancias, en su disposición y ámbito espacial, como en la propia teleología del texto como mensaje.

Esas cláusulas que marcan el contrato audiovisual proponen a la música, como sustancia expresiva, una adecuación de sus principios generativos. No ya por lo que se refiere a sus propios elementos constituyentes sino por lo que tiene que ver con el origen creador. La actividad compositiva musical, sacada de su esfera autosuficiente, queda tamizada por las exigencias de un referente externo a su discurso. Se pone al servicio de una síntesis nacida de la unión de la imagen secuencial en movimiento con un nuevo espacio sonoro narratológico, permitiendo la aparición de unas estrategias y rutinas creativas que, si bien no han de ser ni exclusivas ni únicas de esta tipología creativa, aparecen justificadas en ese marco. Dichas estrategias responden a una Poética⁴ que, consciente o inconscientemente, vertebra los resultados de su acción, y que precisa, necesariamente, del estudio de la banda sonora para comprender el fenómeno audiovisual en su verdadera dimensión de conjunto significativo.

La creación de textos musicales requiere capacidades en el sujeto actorial que son comunes a cualquier otro tipo de creador. Pero la especificidad del *lenguaje* musical, de la sustancia expresiva sobre la que se produce, impone la exigencia de ciertas habilidades divergentes que quedan aún más mediatizadas como consecuencia de activarse en el contexto de un mensaje complejo y polisustancial. No obstante, parece probable que esa necesaria vinculación, esa predisposición narrativa del compositor que queda ligada a los planteamientos diegéticos de una superestructura, debe provocar, además, un replanteamiento técnico y estético que se haga visible en la pertinencia de específicas fórmulas y estrategias de elaboración.

⁴ El término Poética se toma en la acepción que remite a la habilidad y ciencia de la producción, del hacer. Se desestima, en el objeto de estudio, la realización de una Teoría Poética como tal.

En el foco del objeto de estudio aparece el proceso creativo de composición musical que prospera en el ámbito de elaboración de un texto audiovisual narrativo de ficción, entendiendo como tal aquel que viene tipificado por un constructo de imágenes audiovisuales en movimiento. Se contemplan, indistintamente, diferentes posibilidades: que el discurso musical sea elaborado desde el concepto previo de las imágenes, que se elabore una vez que las relaciones espacio-temporales de las imágenes cobren existencia, orden y dirección, o que el discurso musical sea, conceptual y positivamente, previo a la representación visual, siendo, por tanto, quien gestiona su lectura.

1.1.2. Delimitación

La corporeidad integrativa propia del texto audiovisual resulta una égida tras la cual, fuera del análisis e incluso en él, se esconde *la aparente evidencia de lo obvio*⁵. Asumimos con tal naturalidad la presencia de la música en el texto audiovisual, navegamos por su fluido con tal despreocupación, que en nada ha de extrañarnos no ser conscientes de su artificialidad. Desde esta premisa, ¿cómo podemos llegar a preguntarnos por el origen del artificio?, ¿por qué o quién está detrás de su existencia?. Si ni tan siquiera nos sorprende o preocupa la necesidad de su estar, difícilmente precisaremos conocer su principio.

Pero, dado que hay que dudar, *sobretudo de lo evidente*, pues sólo así se puede explicar la realidad concreta que supone el objeto de estudio, es dudando que se hace luz sobre él. La vigilante lectura⁶ de textos audiovisuales a lo largo de los años ha puesto de manifiesto que la bondad de los que alcanzan tal grado no es gratuita. Aún resultando difícil discernir, en tal maraña discursiva, qué elementos son los que contribuyen decisivamente al logro, y entendiendo que han de poseer todos un valor incuestionable para que percibamos el total como un resultado

⁵ G. Requena (1989). *El discurso audiovisual*, pp. 9

⁶ Tómese el valor figurado de penetrar en el interior de algo por lo que exteriormente aparece.

satisfactorio, no es menos cierto que al dirigir la mirada instigadora hacia la música encontramos todo un proyecto coherente que justifica tal bondad.

Entendido así, queda a nuestra vista un ámbito resbaladizo que precisa ser explorado con no poca cautela. Convertida en objeto de examen, la elaboración musical integrada en el proceso audiovisual requiere la determinación de unos límites epistemológicos precisos. La demarcación viene configurada por las teorías científicas directamente implicadas en la construcción de los textos audiovisuales. La Teoría de la creatividad dispone las bases para comprender los parámetros que dan origen a toda actividad heurística: el estudio de la personalidad creadora como agente activo, los procesos, procedimientos y transformaciones que se verifican entre la conceptualización de la idea y el resultado final de la misma, y los productos efectivos en actos de creación. La Narrativa audiovisual en su estudio de las funciones discursivas de la música dentro de los textos audiovisuales, la Poética como arte de la composición textual y la Retórica como arte del bien decir, de embellecer la expresión, aportan la cimentación teórica de un corpus que ofrece una sistematización catalogada de hechos, sucesos y parámetros creativos. La Teoría musical, en especial la teoría formal y compositiva, brinda los instrumentos básicos para el examen de los recursos sonoros y estéticos utilizados por el compositor para crear. Por último, la tecnología sonora y la técnica de grabación de audio aportan el conocimiento de las fórmulas y sistemas de registro de una música que nace para ser grabada.

1.1.3. Justificación

Un trabajo de investigación que versa sobre cuestiones artísticas debe procurar seguir esa línea problemática mediante la cual se tratan de mejorar los procesos productivos. En ese sentido, puede y debe cumplir con una función de reflexión sobre la realidad social y cultural que toma como objeto, interactuando con ella y poniendo al servicio de esta los resultados de sus investigaciones para que puedan redundar en una mejora cualitativa y cuantitativa de los textos que se generan. Todo ello sin pretensiones

dogmatizantes, pues quienes «pretenden dogmatizar en Arte no sólo se equivocan lamentablemente, sino que perjudican al Arte mismo que con oculto orgullo simulan proteger» (Falla), y nada se halla más lejos de los objetivos de este estudio. La pretensión no es explicar y prescribir un método unívoco —hacer un recetario de composición musical aplicada—, sino estudiar las circunstancias creativas que rodean a ese proceso creativo, a partir de nuevos intereses epistemológicos.

Existe una necesidad evidente de elucidar esas misteriosas brumas que acompañan pertinazmente al gesto creativo. Penetrar en aquellos mecanismos susceptibles de ser verificados para establecer un registro abierto de relaciones y principios causales a través de una hermeneútica que busque su justificación última en los procesos heurísticos. La opinión común sobre este particular es especialmente escéptica. Tratar de desentrañar los dispositivos que rigen una actividad creativa como la composición musical en el contexto audiovisual parece un proyecto predispuesto al más puro lirismo sobre el talento natural o la belleza, y así es malentendido en no pocos ámbitos. No han de olvidar, quienes así razonan, que «sabemos muchas cosas que no comprendemos... Toda la sabiduría de hechos es, en rigor, incomprensiva, y sólo puede justificarse entrando al servicio de una teoría» (Ortega, 1976: 21). Por ello, la sempiterna explicación del fenómeno por su pura presencia tangible, y la invocación a un don antojadizo y escapista parece, cuando menos, lo suficientemente rudimentaria e insatisfactoria como para justificar la empresa de buscar, figuradamente, una *exégesis* de la creatividad en el campo objeto de estudio, fundamentada en hechos y procesos comprobables.

Por otra parte, la teorización es un argumento que pervive en el hecho musical desde su mismo origen⁷. Por medio de la especulación

⁷ Aunque la teoría musical no aparece expreada como tal hasta 1863 por F. Chysander en el prólogo al primer *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*, lo cierto es que la relación científica con el hecho sonoro es casi tan antigua como él mismo. Desde los estudios pitagóricos en el siglo VI a.C. sobre la relación entre sonido y número, la especulación teórica entorno al fenómeno sonoro ha supuesto una constante histórica: Platón, Plotino, Aristóteles, Boecio, San Agustín, Guido d'Arezzo, Franco de Colonia, Tictori, Praetorius, Brossard, Gerber, Riemann....

teórica, la Música ha transitado desde *el valor de uso al de arte*. (Michels, U. 1989: 13). Ha pasado de herramienta a expresión, y se ha convertido en un medio de reflexión sobre la propia realidad. No ha de extrañar, consecuentemente, que el deseo de conocimiento sobre aspectos particularmente específicos e interdisciplinarios de la misma, se amplíe en un coyuntura histórica que presenta una faz especialmente heterogénea, y que precisa un compromiso científico que abogue por una reflexión tenaz y abierta sobre los nuevos productos culturales que la sociedad genera.

Conocer cómo articulan los creadores las sustancias propias de su expresión no sólo favorece un dominio más eficaz de los resultados discursivos, sino que habilita unos procesos de lectura o análisis más profundos. A través de una intensificación en las aproximaciones al fenómeno musical se ofrece una visión más ajustada de las auténticas capacidades que este posee en las construcciones audiovisuales. La intención de aportar cierta innovación, aumentando el conocimiento en este campo, manifiesta el propósito plausible que se supone del progreso, que en pro de la construcción de un método útil de investigación sobre la creatividad sonora en textos complejos, puede suponer este estudio práctico.

1.1.4. Trascendencia

El empleo de una metodología rigurosa permite aventurar que el planteamiento de un debate entorno a los procesos creativos, las estrategias y herramientas empleadas por los compositores para activar la construcción de un texto integrado, es la mejor manera de ofrecer una perspectiva más clara en la concepción de este fenómeno. Claridad que debe revertir en una amplificación no de sus potencialidades sino del uso apropiado que de ellas se haga, con el interés de ofrecer una mayor proyección instrumental y artística. Por ello, con la mejor intención de converger con esa línea crítica de análisis, el esfuerzo de estas proposiciones se dirige en un doble sentido: por una parte, los investigadores y teóricos; por otra, los agentes creadores, cualquiera que sea la faceta que desarrollen.

Para unos la función que ha de cumplir es la de servir de instrumento de conocimiento fiable, profundo y diverso para comprender mejor la materia que utilizan como objeto. Para los otros, dentro de su labor creativa, aportar una perspectiva amplia sobre su trabajo, integrando, al tiempo, las características más genéricas y exportables con las particularidades y hallazgos propios de diferentes tipologías creativas.

Por supuesto, la aportación que se hace para la construcción de un marco científico, —que no es nuevo en cuanto al continente que utiliza pero sí respecto a las relaciones de inclusión-exclusión que plantea, y a las propias relaciones entre los distintos elementos seleccionados—, representa otra de las contribuciones de la investigación pues pretende especificar un modelo analítico validado en el marco de referencia y con un índice de transferibilidad notable.

Además, a pesar de la capital importancia de la música en el cine, lo cierto, como afirma Xalabarder, es que hay un desconocimiento generalizado de ese valor: la crítica cinematográfica se desentiende de ella, ignora su presencia porque, en la mayoría de los casos, los críticos ni saben de música, ni conocen su funcionamiento en el texto; buena parte del público se muestra indiferente, aunque la industria de la música europea mueve casi el doble de volumen de negocio que la industria audiovisual; «es vulnerada por criterios comerciales y, lo que es peor, productores y directores apenas la entienden» (1997: 15). Tal situación determina, por sí sola, tanto la necesidad de estos estudios como su alcance teórico y práctico.

1.1.5. Estructura general

El diseño del texto se estructura en torno a tres grandes bloques. El primero de ellos aborda la definición metodológica de la investigación. Acomete el objeto que origina el acto sistemático de estudio, los objetivos e hipótesis, y una breve presentación de los procedimientos e instrumentos utilizados. Completan este primer nivel una concisa reflexión sobre el valor y accesibilidad de las fuentes documentales, y una declaración nominativa de las conclusiones.

En el segundo se lleva a cabo un recorrido comprensivo por las disciplinas que delimitan la extensión y alcance del campo teórico, y que sustentan y justifican el desarrollo del estudio experimental, ofreciendo una visión genérica sobre el estado actual de la cuestión. Se establecen criterios básicos de la Teoría de la creatividad, la Narrativa audiovisual, la Teoría musical, y la Tecnología sonora, así como ciertos aspectos puntuales de ciencias colaterales como la Estética, la Economía, la Historia, o la Sociología.

El tercer bloque supone la investigación propiamente dicha y se divide, a su vez, en tres partes. La primera se acerca a los aspectos de la personalidad creadora y el entorno, físico y social, que la rodea. La segunda penetra en el estudio de los procesos creativos descendiendo al análisis de los substanciales —marcos de estipulación del acto creativo—, y a la evolución por fases del propio proceso de construcción textual. En la tercera parte, tras la presentación del diseño del método construido específicamente para la investigación, se estudian los productos creativos, contrastándolos con los procesos estudiados, desde tres perspectivas complementarias: estudio musical y estilístico, técnico-operacional, y narrativo.

A continuación se establecen las conclusiones definitivas, a través de una reformulación teórica, exponiendo las aplicaciones de las mismas y las hipótesis plausibles. Se adjuntan los apéndices, seguidos de una indexación documental de las referencias utilizadas a lo largo de la investigación, un glosario terminológico y un catálogo de índices para hacer más fluido el acceso al texto.

1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

1.2.1. Objetivos generales

- A) Realizar una prospección de los procesos poéticos utilizados por los compositores españoles contemporáneos dentro del campo cinematográfico, localizando y reconociendo aquellos parámetros

creativos musicales desarrollados por el compositor cuando trabaja, a través de su lenguaje expresivo, en la construcción de un texto audiovisual narrativo de ficción.

- B) Demostrar la existencia de unos principios retóricos generadores de la creatividad musical desde su vinculación con la ISeM (Imagen secuencial en movimiento). A través del estudio del texto se pretende evidenciar la existencia de unos principios retóricos que activan, regulan y determinan la distribución de los elementos creativos por parte de los responsables de su producción.
- C) Establecer un elenco sistematizado de estos, atendiendo a las categorías y subprocesos en los que se incluyan.
- D) Estimar las divergencias que puedan plantear los diferentes contextos audiovisuales para anticipar ciertas hipótesis que sean supuestos viables en futuras investigaciones.
- E) Formalizar la viabilidad de un proyecto analítico que permita mejorar el conocimiento de los textos audiovisuales desde la perspectiva de la creación musical.
- F) Validar el modelo de investigación propuesto para confirmarlo como herramienta útil que permita alcanzar un conocimiento relevante de los textos sonoros cuando funcionan en el marco de un texto audiovisual.
- G) Formular la necesidad y viabilidad de ampliar los conocimientos creativos para ajustar sus modelos a las exigencias de análisis de un medio estético complejo como el sonido, centrando la perspectiva analítica en la contemplación retórica-poética del texto sonoro, entendido este como suma integral de ruidos, palabra y música.
- H) Demostrar la importancia expresiva del sonido dentro de las creaciones estéticas audiovisuales, investigando la confluencia de los distintos elementos sonoros.

- I) Sancionar la capacidad de lectura heterofónica de estos textos.
- J) Constatar la pluralidad estética de la música cinematográfica.
- K) Conceder una vía alternativa de reflexión para futuros investigadores.
- L) Activar la consideración y promoción de las bandas sonoras de compositores españoles. Promover el conocimiento de las composiciones de los músicos españoles.

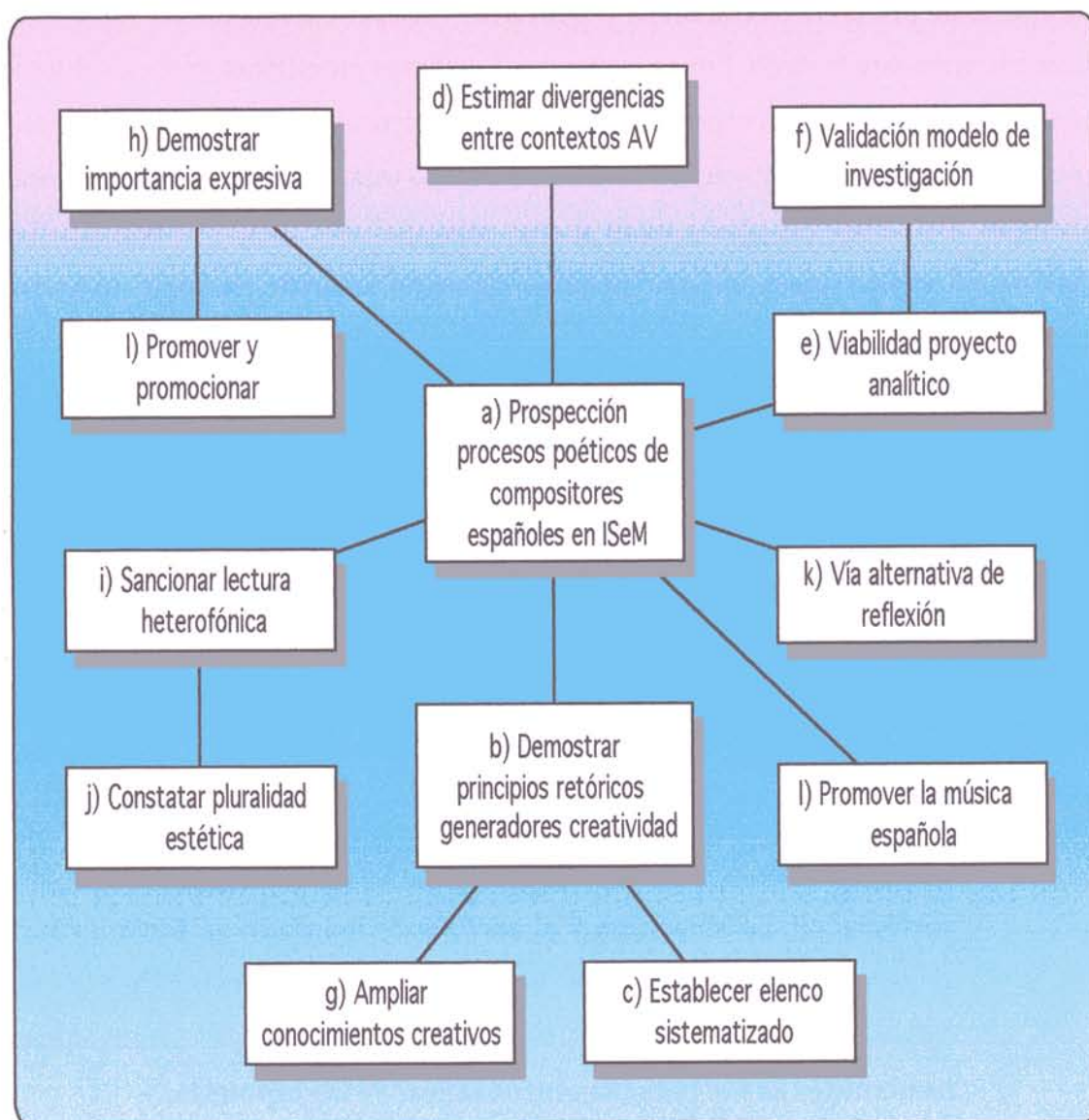


Fig. 1 Objetivos de la investigación.

1.2.2. Hipótesis

El origen de todo estudio, su fuerza motriz, son ciertas sospechas que conminan al investigador a una incierta búsqueda. Esas *tenebrosas claridades* que son las intuiciones manifiestan un deseo necesario de conocimiento. Para alcanzar el grado de veracidad que las convierte en tesis de una teoría justificada es preciso confrontarlas con la realidad a la que hacen referencia y de la que parten.

El derecho a la sublimación personal, como apunta Millán Puelles, ampara, de por sí, la declaración y posterior comprobación de las hipótesis que animan este trabajo. No en vano, las verdades científicas «son el objeto de las demostraciones respectivas efectuadas por un sujeto que, igualmente, podría no efectuarlas; y, en consecuencia, el acto mismo de la demostración, aunque realmente no añade nada a esas mismas verdades, perfecciona de hecho al sujeto que, de ese modo, logra conocerlas de una manera científica»⁸.

En el modelo propuesto, la justificación de las hipótesis viene, a priori, avalada por dos disposiciones:

- Su formulación no responde a una intuición personal gratuita sino que se sostiene en la documentación teórica estudiada y en los trabajos de investigación realizados previamente. Estos han ofrecido, como consecuencia directa de las conclusiones obtenidas, inferencias plausibles que permitían el desarrollo de nuevas indagaciones.
- Los postulados metodológicos establecen los principios de verificación. La obtención y el análisis de los datos se lleva a cabo a través de procedimientos instrumentales que responden a los criterios de los objetivos y las hipótesis iniciales. Es decir, están contruidos *ad hoc* para la confrontación de las hipótesis.

⁸ Cit. López Yepes, 1995: 31.

1.2.2.1. *Hipótesis nuclear*

Existe una estructura, de naturaleza abstracta e inteligible, subyacente a todo acto creativo musical audiovisual, cuya fuerza, centrípeta y epifánica, selecciona y organiza la actualización *espontánea* de las infinitas contingencias estéticas; y las dota de una disposición teleológica comunicativa y emocional.

A partir de esta proposición genérica se establecen las siguientes intuiciones:

1.2.2.2. *Hipótesis de carácter metodológico*

Hipótesis primera

Generando un método de análisis crítico, válido, fiable, pertinente y operativo es posible aproximarse al conocimiento de las estrategias creativas y de los elementos organizativos que operan en la construcción de la sustancia expresiva musical, en el ámbito de la composición para un texto audiovisual.

Los resultados obtenidos en estudios particulares de este tipo, si responden a una metodología pertinente, permiten un índice acusado de transferibilidad. Se pueden establecer ciertos criterios que permitan elaborar herramientas útiles para el desarrollo de una fórmula de acercamiento a las estrategias de diferentes compositores, de tal forma que se aislen ciertas rutinas o constantes que aparecen como urdimbres incuestionables de los posibles discursos sonoro-musicales.

Comprobación

La comprobación de esta hipótesis se lleva a cabo mediante la puesta en práctica, y posterior validación, del método. La eficacia del modelo de análisis respecto a los objetivos planteados en la investigación y a los resultados conseguidos, es la prueba de legitimación de las hipótesis.

1.2.2.3. Hipótesis sobre la personalidad y el ambiente

Hipótesis segunda

La creación musical en el marco de la ISeM (Imagen secuencial en movimiento) precisa una predisposición singular en los compositores, no tanto en aptitudes como en la presencia de una vocacional actitud. Dicha inclinación remite a necesidades propias del autor ligadas a fenómenos descriptivos y narratorios que separan, en cierta medida, esta tipología creativa de la pura o especulativa.

Hipótesis tercera

Los motivaciones que impulsan a los autores para componer música cinematográfica son: la consideración social del medio, el reconocimiento de la obra, la variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas, el trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen en lo creativo.

Hipótesis cuarta

La aparición de condicionantes de carácter económico, tecnológico, social, o específicamente creativos, representa una coerción para la libre actividad creadora, y son un semillero de bloqueos.

Hipótesis quinta

El *feed-back* creador-lector posee una influencia trascendente en la sucesión creativa. Los pseudocódigos que tienen éxito comunicativo se suceden y repiten como esquemas positivos de tal forma que configuran, en su repetición, ciertos sintagmas codificables.

Comprobación

La comprobación de estas hipótesis se realiza a través de las preguntas de la entrevista, la investigación documental sobre la biografía de los compositores entrevistados, y la comprobación analítica de las obras en algunos apartados del análisis musical y técnico-operativo.

1.2.2.4. Hipótesis sobre el proceso

Hipótesis sexta

El marco de la ISeM justifica la existencia de un repertorio retórico de construcción en la creación de un texto sonoro, dentro de cualquiera de las posibilidades que ofrece su sustancia expresiva, e independientemente de sus privativas capacidades.

Hipótesis séptima

La imagen funciona como un pseudohipotexto de la creación musical. La capacidad sugestiva de la imagen incentiva la fluidez, flexibilidad y originalidad del compositor, estimulando y amplificando sus resultados creativos, lo que explica las diferencias que se producen, a nivel operativo, entre los trabajos realizados *a priori* o *a posteriori* sobre las imágenes.

Hipótesis octava

Si bien la técnica compositiva es un saber-hacer procedimental, genérico, y autónomo respecto a los soportes, géneros o estilos en que se desenvuelve, estas variables pueden influir en las proposiciones estéticas y en los desarrollos estratégicos que impone el carácter narrativo y discursivo del audiovisual.

Hipótesis novena

El grado de dominio técnico impone el modelo procesal de trabajo, y encamina las posibilidades creativas, evidenciadas en los resultados de los productos. Los resultados estéticos quedan condicionados por los diferentes anclajes técnicos, lingüísticos y sintácticos del creador.

Hipótesis décima

La pretensión substancial del compositor es que la música coopere en el ejercicio narrativo de la película. La disposición técnica, las estrategias

formales y los planteamientos discursivos de la música persiguen ese fin. No obstante, independientemente de que la música participe de forma activa y amalgamada en la estructura de la película, los compositores buscan que detente su propia articulación interna, que su estructura sea, musicalmente, interesante.

Comprobación

La comprobación de estas hipótesis se lleva a cabo a través del planteamiento analítico y las valoraciones expresadas dentro de la entrevista. El diseño metodológico de análisis está enfocado a su comprobación. La selección de las películas —géneros distintos por compositor, acceso a otros productos analizados paralelamente, etc.—, y la justificación procedimental —tipologías analíticas, perspectivas, diseño del modelo, etc.— permiten la observación de las rutinas, su posible repetición entre distintos compositores, etc.

1.2.2.5. Hipótesis sobre el producto

Hipótesis undécima

La música, condicionada por elementos exógenos, asume capacidades estructurales propias de lenguajes articulados sintácticamente. A través de esta vicaria aprehensión ontológica logra comunicar *semas* a través de fórmulas de relato. Además, *dirige* o tamiza la lectura del texto fílmico porque, previamente, su creación se ha generado desde los perfiles de los diferentes elementos constituyentes del propio texto: los elementos de la representación, la historia y el discurso.

Hipótesis duodécima

A través del análisis de los productos creativos, se pueden localizar constantes técnicas y estéticas dentro de la obra de un compositor, por heterogéneas que sean sus realizaciones. Existe una identidad definida que se muestra mutable y diversa, pero que es factible aislar y reconocer.

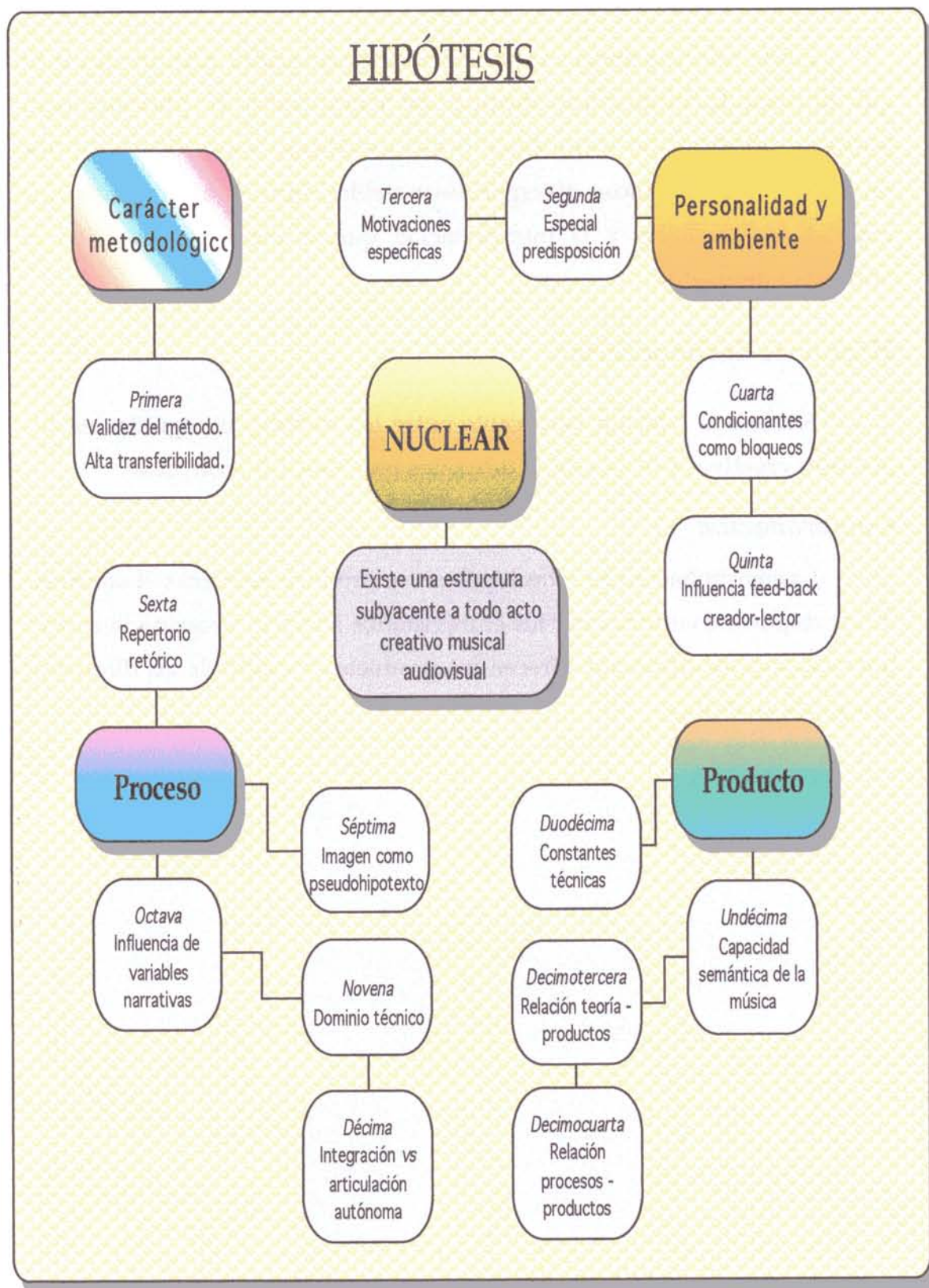


Fig. 2 Hipótesis de la investigación.

Hipótesis decimotercera

Existe relación directa entre las teorías expresadas o existentes y lo que muestra la producción efectiva, así como entre el planteamiento estético e ideático del compositor y las estrategias desarrolladas en los procesos. No se producen divergencias notables entre el autoanálisis que realizan los creadores y la interpretación que, a partir del análisis, se obtiene de sus textos.

Hipótesis decimocuarta

Existe una relación verificable entre las estrategias seguidas en los procesos creativos y el resultado de dichos procesos: los productos.

Comprobación

La comprobación de estas hipótesis se produce mediante el contraste de las respuestas emitidas por los entrevistados sobre la vocación narrativa del texto, con los datos que ofrecen los productos a través de las diferentes categorías analíticas.

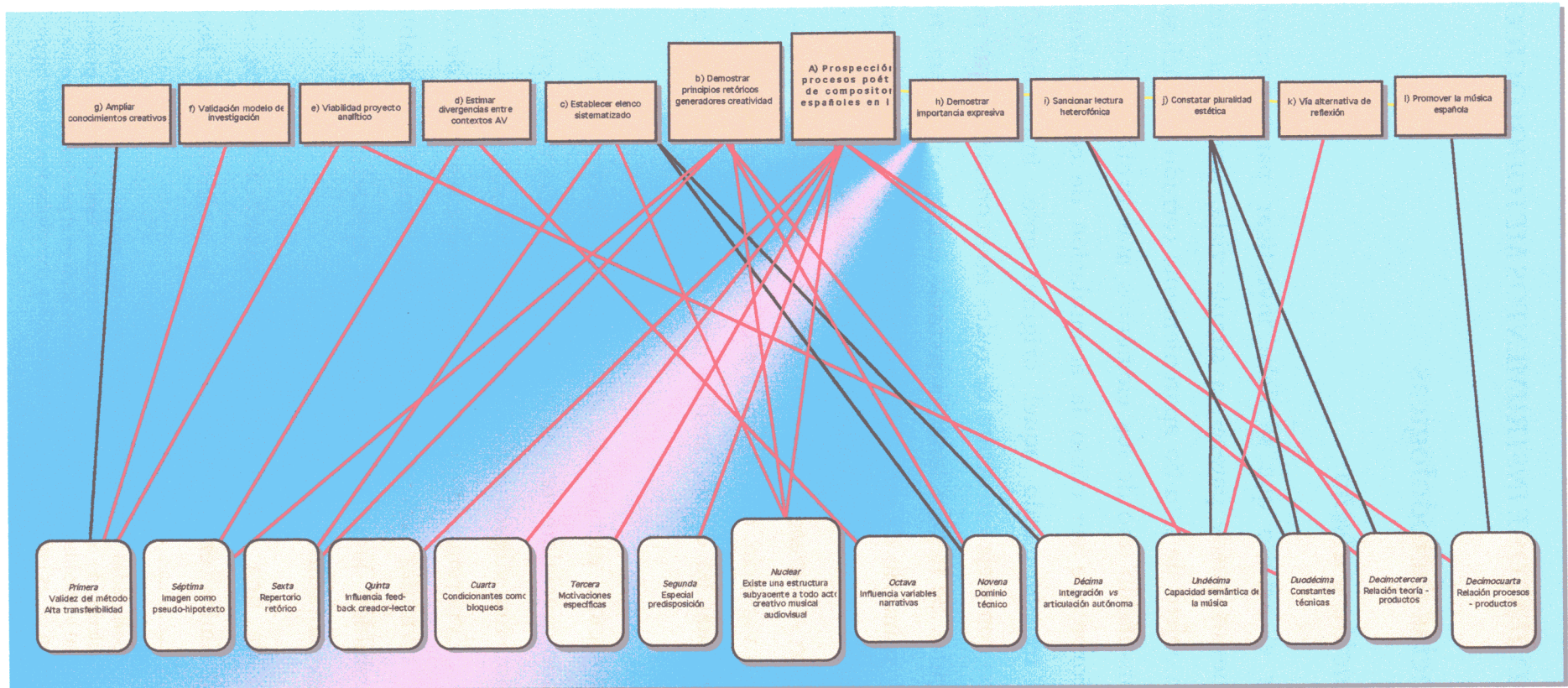


Fig. 3 Relación entre los objetivos y las hipótesis.

1.3. PROCEDIMIENTOS E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

1.3.1. Exigencias metodológicas⁹

1.3.1.1. Acotación y diseño

Delimitar el ámbito que se debe investigar para alcanzar los objetivos propuestos puede parecer, a simple vista, una tarea sencilla partiendo de un objeto de estudio aparentemente cerrado y concluso. Sin embargo, ha constituido uno de los elementos más problemáticos de la investigación. Sorprende ver cómo la acumulación de conocimientos y reflexiones va transformando aquel original ente, interesante pero vaporoso, en una compleja estructura de redes interconectadas que parece no tener fin alguno. Se llega a tener la trémula sensación de que, tras el gesto inocente y primario de estirar la mano para coger aquel hilo suelto, se han acercado todas las madejas inimaginables. El hallazgo del problema científico –la creación musical en los textos audiovisuales–, y la constatación de su vigencia, estimulan la acción investigadora pero poco o nada dicen sobre cuál ha de ser la dirección que se ha de tomar en su conocimiento.

La investigación, atendiendo al marco de referencia original, al producto buscado inicialmente, al valor prioritario y el grado de generalidad, es una investigación científica de vocación *nomotética* –aspira a formular leyes–. Concretamente es una investigación científica de campo pues pretende formular leyes científicas directamente aplicables a casuísticas describibles: leyes de la creatividad aplicadas a la creación musical en los textos audiovisuales.

Partiendo de una concepción *inductivo-hipotética-deductiva*, se ha seguido una dinámica en espiral. Primero se celebró una fase de

⁹ I. Asimov declara como postulados del método científico estas seis proposiciones: a) detección de la existencia de un problema; b) esclarecimiento de los aspectos esenciales del problema; c) catalogación documental y metodológica de los datos que inciden en el problema; d) generalización provisional: formulación de las hipótesis; e) experimentación y comprobación de las hipótesis; y f) formulación de las conclusiones. Configuración teórica.

observación —fase heurística— en la que se exploraron los campos de conocimiento y experiencia a partir de los cuales surgieron las primeras intuiciones, coherentes con los fenómenos estudiados. Se valoró qué aspectos resultaban más sugerentes y podían aportar mayores contenidos a la investigación. En este caso, conocer cuales son las rutinas específicas de trabajo que desarrollan los compositores cuando componen partituras para textos audiovisuales de ficción dramática, ciñéndolo a los compositores españoles por razones de disponibilidad y economía metodológica.

Una vez dado ese paso se estableció un catálogo de objetivos a conseguir, fundando las hipótesis de trabajo a partir de un conocimiento suficiente del ambiente científico que rodea al objeto de estudio y de las intuiciones que la experiencia en tal campo ha aportado¹⁰. A la par, se realizó un recorrido por otros aspectos del fenómeno y otras disciplinas fronterizas, al objeto de describir fielmente los límites teóricos del objeto. Se realizó una primera selección del marco teórico y de los campos de conocimiento que de forma central o limítrofe forman parte de él, observando todos aquellos parámetros y relaciones susceptibles de interés —fase de abducción—. En este caso, el epicentro está en la teoría de la creatividad y, más concretamente, en el estudio de los procesos y productos creativos. A su alrededor aparecen aspectos, con mayor o menor amplitud, de la Narrativa audiovisual, la Teoría musical, la Poética, la Retórica, la tecnología sonora, y la Estética

El trabajo de recopilación de información se realizó en base a un proyecto definido que pretendía circunscribir el ámbito y la aplicación de este trabajo para centrarlo en el estudio concreto de la obra musical aplicada a textos audiovisuales. Puesto que se trataba de buscar y reflejar ciertos síntomas presentes en las composiciones que manifestasen las estrategias, rutinas y procesos, conscientes o inconscientes, que posibilitan la generación de textos musicales; era necesario, asimismo, desarrollar una historicidad suficientemente explícita con la intención de inducir y de

¹⁰ Tanto los objetivos como las hipótesis suponen la línea de salida y la brújula que guían los pasos de la investigación para que esta goce de la coherencia necesaria.

producir consecuentemente significado de acuerdo con ciertas reglas y dentro de un contexto claramente determinado. Posteriormente, se desarrolló un sistema de experimentación con el auxilio de las herramientas pertinentes —definidas en el capítulo tres— a fin de confrontar las hipótesis a los datos y hechos obtenidos —fase de comprobación y verificación—. En esa dialéctica¹¹ se elaboraron las conclusiones, estableciendo una nueva fase exploratoria que ha dado lugar a la formulación de nacientes hipótesis plausibles, que preparan el camino a sucesivas verificaciones experimentales.

Aunque Marina opina que la actividad creadora hay que analizarla en sus manifestaciones más elementales, y su afirmación no carece de sentido, en el caso de esta investigación, la proposición de objetivos ha permitido atender tal presunción solo en parte. Si bien la muestra con la que se ha tenido que trabajar es pequeña, el enfoque se ha dirigido decididamente a los procesos del pensamiento creativo, y su concreción en un producto específico, señalando, tan sólo, algunos aspectos ineludibles de la personalidad creadora. Propiamente, la justificación del título de la tesis: *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*, parte de estas premisas. En ningún caso plantea una predisposición de exhaustividad. Consciente de la dificultad de abordar el objeto de estudio, limita su alcance al planteamiento de un marco analítico y teórico, que incluye el autoanálisis y la reflexión especulativa, y que pretende complementar una línea de investigación precisada de muchos más esfuerzos que conecten, solapen y amplíen a este, en pro de una Poética musical con mayúsculas.

1.3.1.2. Temporalización

La necesidad de llegar a un sistema de análisis propio, tanto en la elaboración de la entrevista como por lo que se refiere al método de observación de las películas, ha motivado la secuenciación de los trabajos a

¹¹ «La investigación es continuamente dialéctica y consiste en el diálogo de tesis, hechos básicos o confirmatorios y procesos de verificación racional» (Desantes, 1977: 359).

realizar. Desarrollar una entrevista que ofreciese garantías suficientes, con respecto a la pertinencia de la información recogida, supone un trabajo previo de localización de fuentes, informantes y documentos. Era necesario realizar el esquema de la entrevista, validarlo, transcurrido un tiempo realizarla, transcribirla, enviársela a los entrevistados y que la devolviesen con las indicaciones y observaciones que estimasen. A partir de ese documento se sacaron las informaciones, complementándolas con los datos e indicaciones recogidas por el entrevistador.

El proceso activo se desarrolló, temporalmente, en cinco fases:

- 1) Obtención de información por parte del entrevistado.
- 2) Realización de la entrevista y valoración conjunta de los resultados.
- 3) Transcripción de la entrevista. En este punto se ha tenido especial cuidado en reproducir de inmediato los datos para así poder completarla con cuantas informaciones se obtienen de forma complementaria.
- 4) Verificación de los contenidos por parte de los entrevistados. Como el texto de las entrevistas es presentado, íntegramente, en la propia tesis –apéndices–, se pasó un duplicado de la misma a los compositores para que rectificasen aquellas preguntas que considerasen no estaban transcritas correctamente, o ampliasen cualquier respuesta con la que no estuviesen completamente de acuerdo, y diesen su aprobación definitiva.
- 5) Transcripción definitiva. Incorporación de los ajustes señalados por los entrevistados.

El siguiente cuadro refleja, grosso modo y por cuatrimestres, la secuenciación de los procesos y fases de trabajo en la elaboración de la tesis.

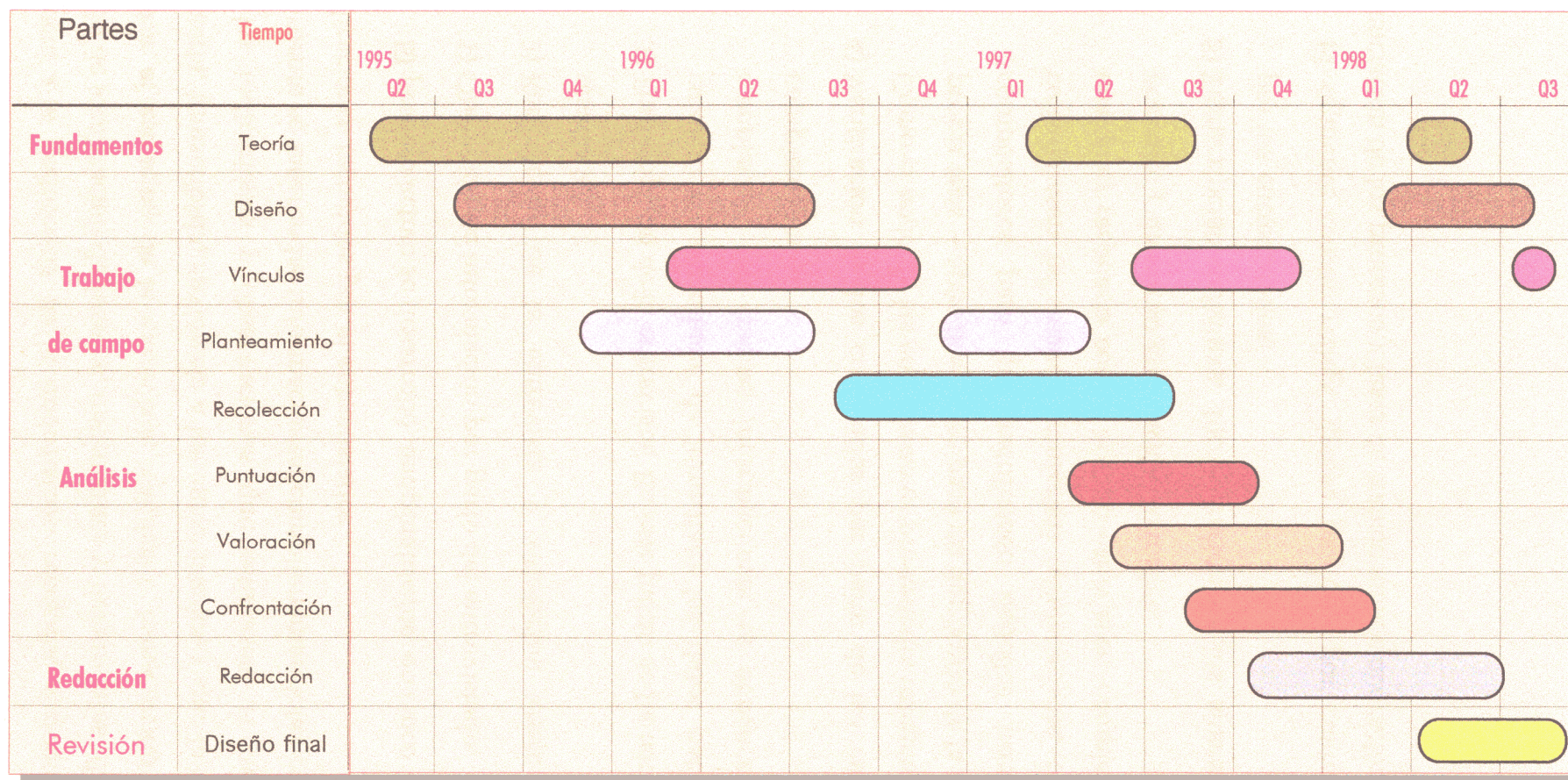


Fig. 4 Secuenciación de trabajos.

La elaboración del método de análisis de las películas exigía, amén de la selección de cuáles iban a ser analizadas y la justificación de su validez, un estudio teórico y empírico de otros métodos de análisis utilizados en investigaciones parecidas o en otro tipo de estudios que ofreciesen parámetros comunes y reutilizables, bajo su perspectiva original u otra nueva. Puesto en práctica, se obtuvo un registro de informaciones que había que puntuar, valorar y confrontar con los datos obtenidos en las entrevistas. Esta fase de análisis ofreció los datos de la investigación, fundamento de comprobación de las hipótesis, y dio paso a la elaboración del texto, su redacción y diseño final.

1.3.1.3. Determinación de contenidos

Los trabajos de esta naturaleza previenen la necesidad de evitar la doble acción reactiva, que pronosticaba Caro Baroja, entre los datos y el autor. Descontada la genialidad de la autoría, y con ello el espantoso dominio de los datos, se queda ante el peligro de que sean los datos quienes ofrezcan su mediocre tiranía. Bajo esa admonición, el establecimiento de los contenidos ha sido especialmente restrictivo. El objeto de estudio implica, directa o veladamente, tantas disciplinas, o aspectos fundamentales de estas, que resulta complicado y espinoso establecer debidamente los límites epistemológicos del mismo. Hace falta, por tanto, esbozar ciertas renunciaciones científicas y proyectar un marco flexible que, sin perder la identidad que lo motiva, haga eficiente la búsqueda. Las implicaciones de esta actitud se revelan de inmediato en el escenario de los contenidos, en el aforo que se está dispuesto a otorgar a estos, y en la disposición jerárquica que ocupan en el texto.

El siguiente mapa conceptual representa, de forma gráfica, las relaciones internas existentes entre las diversas partes que configuran la investigación, y pone de relieve la selección y posición de los contenidos.

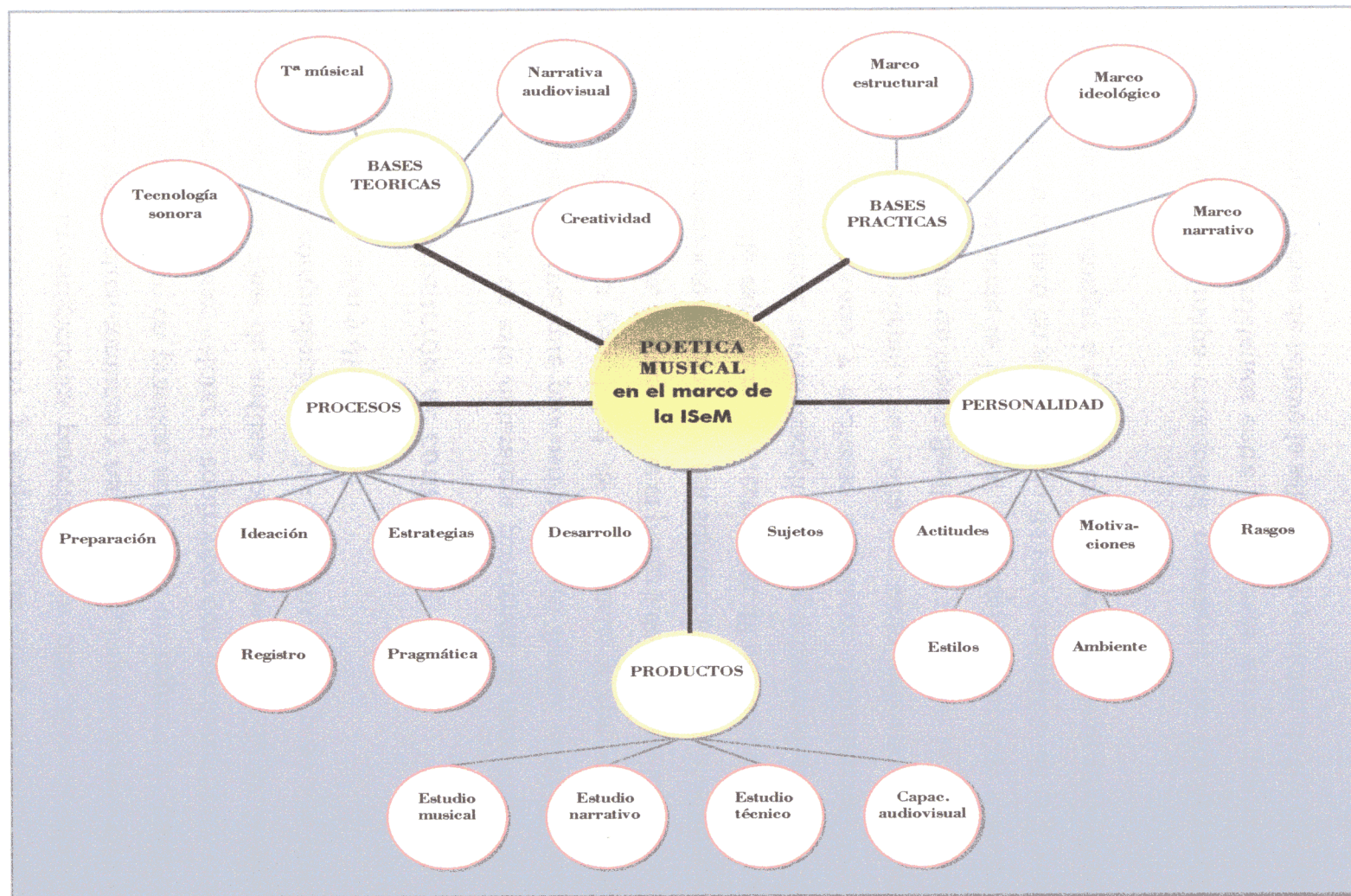


Fig. 5 Relaciones conceptuales.

1.3.1.4. Instrumentos y materiales

La selección de recursos y medios viene determinada por las decisiones tomadas a la hora de asentar los criterios de acotación de contenidos. Al establecer dos niveles de análisis diferenciados, planteamientos conceptuales y actuaciones de procedimiento, se ha hecho necesario distinguir también, claramente, los recursos que se iban a utilizar en cada caso para obtener la información buscada. La importancia de este proceso es capital, más aún, si se considera que cualquier instrumento, bien teórico o práctico, implica y determina una doctrina de uso y encamina la búsqueda informativa hacia un campo concreto del conocimiento. Dichos instrumentos son:

- Entrevista
- Análisis textual

La entrevista se seleccionó porque permitía, con un grupo no excesivamente numeroso, establecer un contacto directo e intenso con cada uno de los informantes. Como la pretensión era no abrir demasiado el grupo de colaboradores, sino que estos fuesen lo suficientemente representativos, ese objetivo estaba cubierto. Se estableció el número de informantes en diez, atendiendo al compromiso entre la viabilidad técnica y práctica, y la garantía de validez informativa. Por añadidura, se contó con la participación de otros dos compositores cuyas informaciones, al no haber sido obtenidas siguiendo el criterio general, se han considerado exclusivamente en su valor referencial y testimonial. La posibilidad de utilizar cuestionarios, frente a la entrevista, fue rechazada porque hacía falta una cierta implicación por parte del entrevistado y eso, con un cuestionario, resultaba muy difícil de lograr.

Una de las exigencias instrumentales era que la entrevista debía ser realizada por el investigador. Salvo en el caso de Enrique Escobar, que por razones de salud tuvo que confeccionarla de forma escrita —completándose posteriormente de forma telefónica— esto se ha cumplido en el resto de casos. Este requisito era fundamental por dos razones: la confianza necesaria que se debía establecer entre el informante y el investigador; y porque, contando con que la entrevista no es una fórmula cerrada de recogida de la información, a

parte de las informaciones que contienen las entrevistas en su transcripción, hay otras muchas que no pueden ser reflejadas en las contestaciones y que, sin embargo, forman parte de los contenidos de esta tesis como son, por ejemplo: la audición, análisis informal y comentarios de sus piezas; anécdotas y referencias de tipo histórico y personal, etc.

Respecto a la parte de análisis textual era preciso elaborar un modelo analítico que respondiese a los objetivos planteados. Así pues, fue necesario establecer los parámetros de análisis y, partiendo de otros prototipos, configurar el patrón de observación. Evidentemente, para conocer su funcionamiento y cómo responden a los criterios de creación hay que recurrir a la lectura de los textos. A través de su reinterpretación, su examen, se dispone de los argumentos necesarios para la aprehensión de sus claves. Si, por ejemplo, queremos comprender cómo escribió Claude Debussy el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, conocer su estrategia orquestal, hay que ir a la obra, escucharla y analizarla, para poder llegar al concepto técnico y estético de la obra, y así adquirir sus recursos. La exigencia instrumental lógica era el empleo de recursos audiovisuales, tanto aparatos de reproducción-grabación, como materiales de uso: cintas de vídeo de las películas, cintas de casetes con la música, partituras, reflexiones y análisis, bocetos, etc.

1.3.2. Diseño del método

Las decisiones metodológicas tomadas obedecen a la necesidad de amoldarse a las exigencias del objeto de estudio, que en este caso aborda un amplio espectro de los elementos creativos, pues no sólo toma en consideración todo el proceso, desde la generación y formulación de la idea hasta su producción como expresión musical, sino que asume el análisis de los productos creativos con el fin de cotejar las relaciones entre teorías expresadas y resultados efectivos.

La consideración del texto musical como un signo que se integra en el macrotexto audiovisual hace preciso observar ciertas cuestiones para confeccionar un método válido y fiable que escape a cualquier indicio de valoración estética subjetiva. Debe, asimismo, partir de una valoración de

caducidad, de renovación permanente. No en vano, cualquier teoría esbozada ha de tener, necesariamente, un carácter interino. Sin renunciar a unos principios y métodos científicos sólidos, lo cierto es que la investigación científica global ofrece continuamente nuevos datos, nuevas observaciones y experimentos que superan los ofrecidos por las viejas leyes. Por otra parte, es indudable que determinados «factores como la intuición, la sagacidad y la suerte juegan un papel» importante. Ahora bien, el azar y la suerte son tan solo frutos de «una larga experiencia, una profunda comprensión y un pensamiento disciplinado». En cierta medida, hemos de observar que los descubrimientos y las creaciones no dejan de ser sino puntos hermanos de una misma incurable herida. (Asimov, 1973: 121-123).

Independientemente del conocimiento sistemático e interdisciplinar de las diferentes teorías que lo avalen —marco de referencia específicamente delimitado—, es necesario estudiar:

- las motivaciones y actitudes personales,
- las relaciones ambientales: marco físico y social,
- el proceso de construcción textual en cada uno de sus subprocesos,
- la relación del texto con sus posibles hipotextos,
- el carácter pragmático del producto creativo, etc.

Si bien la función prioritaria es verificativa, para evaluar la necesidad de su existencia se ha realizado una valoración previa con una función predictiva. En el planteamiento de la investigación, a medio camino entre lo empírico y lo teórico, la estrategia seguida para acceder a la información es compuesta. Se ha utilizado:

- método de las entrevistas: entrevista semi-dirigida,
- estudio de documentos, y
- observación de productos: investigación a través de diferentes procedimientos:
⇒ análisis musical,

⇒ análisis narrativo: método de los ocultadores, y combinatoria de sustancias expresivas; y

⇒ análisis técnico-operacional.

De los doce compositores entrevistados con los diez siguientes se ha seguido el modelo de entrevista prefijado:

- Antonio Pérez Olea,
- Bernardo Bonezzi.
- Bernardo Fuster,
- Enrique Escobar,
- Gregorio García Segura,
- José Sánchez Sanz,
- José Nieto,
- Luis Mendo,
- Román Alís, y
- Sebastián Mariné.

Las entrevistas desarrolladas con Luis de Pablo y Pedro Iturralde no siguen el modelo general porque su realización responde a aspectos informativos complementarios de la investigación. En el caso de Luis de Pablo, a elementos de orden estético y formal. En el de Pedro Iturralde, a aspectos interpretativos e improvisatorios de la música grabada para otros compositores. Consecuentemente, sus informaciones aparecen reflejadas y valoradas, no de forma genérica y cruzada con los otros compositores, sino de forma puntual y concreta en aquellos aspectos contemplados previamente.

Se han analizado nueve películas, correspondientes a los diez compositores con los que se ha seguido el modelo de entrevista. Hay una película menos que compositores porque dos de ellos –Fuster y Mendo– trabajan en colaboración. Estas son:

- *Besos y abrazos,*
- *Del rosa al amarillo,*
- *El primer cuartel,*

- *Entre rojas,*
- *Intruso,*
- *La petición,*
- *Morirás en Chafarinas,*
- *Samba, y*
- *Sombras en una batalla.*

El estudio del marco teórico aporta contenidos esenciales para abordar con garantías el análisis de las partituras originales. El contexto teórico es necesariamente amplio. En él se encuentran, fundamentalmente: la teoría de la creatividad y sus conexiones con la neuropsicología; los presupuestos de la teoría narrativa audiovisual; el lenguaje musical en el ámbito estético, pero fundamentalmente en el examen formal y técnico-compositivo; la acústica y la tecnología sonora; así como las interrelaciones que se producen entre las diferentes sustancias expresivas.

Puesto que la investigación parte de las hipótesis inicialmente formuladas y es, en este aspecto, una investigación metodológicamente cerrada, el tratamiento de los resultados está establecido, en sus líneas generales, de antemano pues responde a las características de las herramientas utilizadas en la recogida de la información. Las estrategias de tratamiento de los datos comprende el cálculo de indicadores, expresado a través de una reflexión original, y un tratamiento estadístico elemental para aquellos parámetros de análisis que lo permitían. Es pertinente por cuanto responde a los objetivos planteados, es válido en tanto se articulan exactamente el practicado con el declarado, y fiable porque permite elaborar las conclusiones sobre bases sólidas.

1.3.3. Fuentes y Bibliografía

1.3.3.1. Aspectos de estudio más frecuente

Dentro del capítulo de fuentes primarias o directas, se han trabajado tanto obras de referencia como textos, manuales, y tesauros. De las obras de referencia o consulta se han utilizado enciclopedias sobre historia de la

música, la música en el cine, guías de audición, y enciclopedias generales. También se ha hecho uso de diferentes tipos de diccionarios: de la lengua, biográficos y onomásticos, musicales, de abreviaturas, estéticos, de símbolos, retórico-poéticos, cinematográficos, informáticos, etc.

Entre los tratados y manuales hay referencias a todos los ámbitos disciplinares que circunscriben el objeto de estudio. Hay tratados sobre metodología y técnicas de investigación y tratamiento documental; redacción de trabajos de investigación y tesis doctorales; sobre teoría de la música, armonía, contrapunto y fuga, formas musicales, composición, técnica de la instrumentación, dirección orquestal, estilo musical, etc.; relativos a la tecnología sonora, tratamiento acústico, procesos de registro del sonido; sobre Narrativa audiovisual, funcionalidad narrativa de la música en el cine; acerca de aspectos de la creatividad, etc.

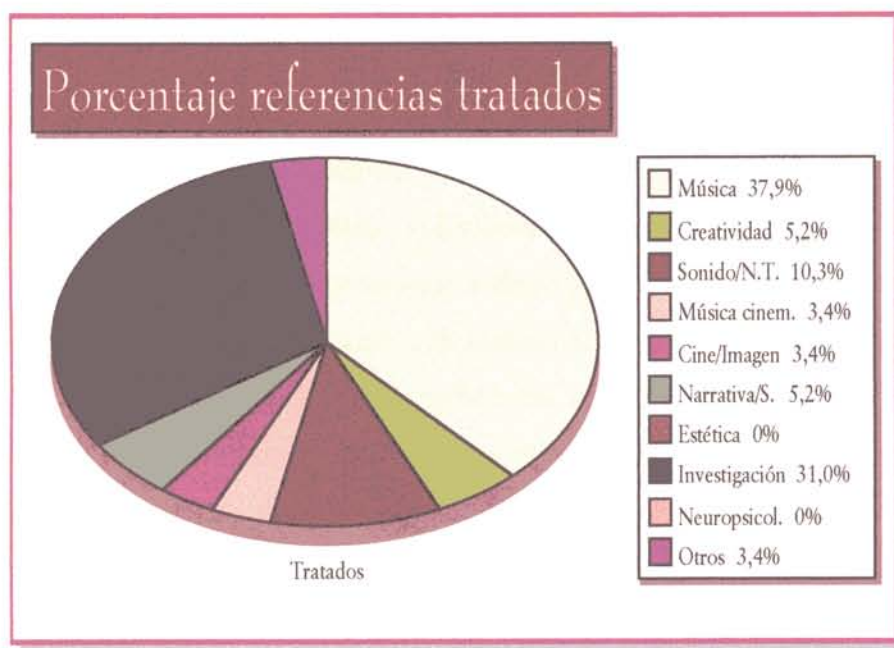


Fig. 6 Porcentaje de tratados.

Por lo que se refiere a los textos, presentan una documentación de tipo biográfico y otra de carácter temático. Las biografías son de compositores españoles —en algunos casos de los compositores entrevistados y en otros de coetáneos de estos—, y de compositores internacionales relacionados con la creación audiovisual. Hay, asimismo, algún diario de las películas analizadas.

Al igual que en el caso de los manuales, aunque con mayor paridad, los textos temáticos generales cubren todos los campos de estudio. Hay una sólida parcela de estudios sobre la teoría de la creatividad que cubre buena parte de sus orientaciones científicas: personalidad, proceso, producto, aspectos neurofisiológicos, etc. Otra sección relevante la configuran los textos sobre música, en su vertiente cinematográfica, histórica, filosófica, estética, sociológica o crítica. Los razonamientos entorno al lenguaje audiovisual, la teoría narrativa, la retórica y semiótica aplicadas, y la estética cinematográfica, conforman el tercer gran bloque bibliográfico. La metodología de investigación científica y documental, da paso, por último, a los estudios sobre aplicaciones sonoras y tecnología multimedia.

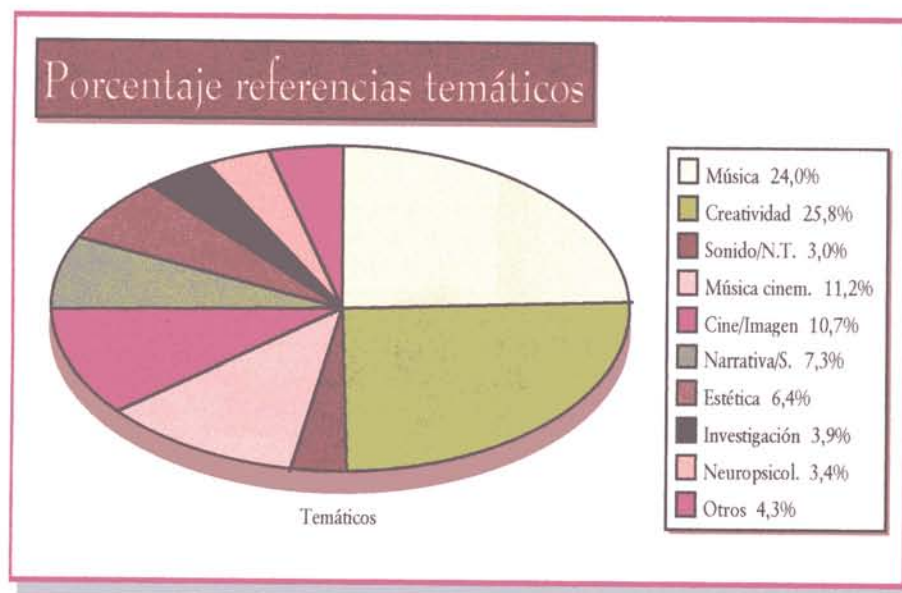


Fig. 7 Porcentaje de libros temáticos.

Se han empleado numerosos artículos de periódicos, y revistas musicales especializadas en educación, investigación y musicología, música y cine, informática musical, o tecnología sonora. Los artículos comprenden estudios sobre aspectos particulares de creatividad y música, así como noticias de descubrimientos influyentes, entrevistas a compositores, intérpretes, o científicos del campo de la creatividad. También hay crónicas acerca de la música y el cine, la relación entre música e informática, o sobre cuestiones de investigación.

Por otra parte, las actas de congresos sobre música, los boletines informativos sobre semanas cinematográficas; y las tesis doctorales, en cada ámbito específico, completan el catálogo de fuentes primarias utilizadas.

En cuanto a las fuentes secundarias, se han usado guías de fuentes documentales; bibliografías sobre información musical y creativa; catálogos de publicaciones de universidades, organismos públicos y editoriales; repertorios de cine español de las últimas décadas y anuarios musicales. Se han recopilado reseñas y resúmenes de libros, en revistas que contienen capítulos dedicados *ex profeso* a este cometido; y se ha trabajado con directorios de recursos musicales, creativos y documentales.

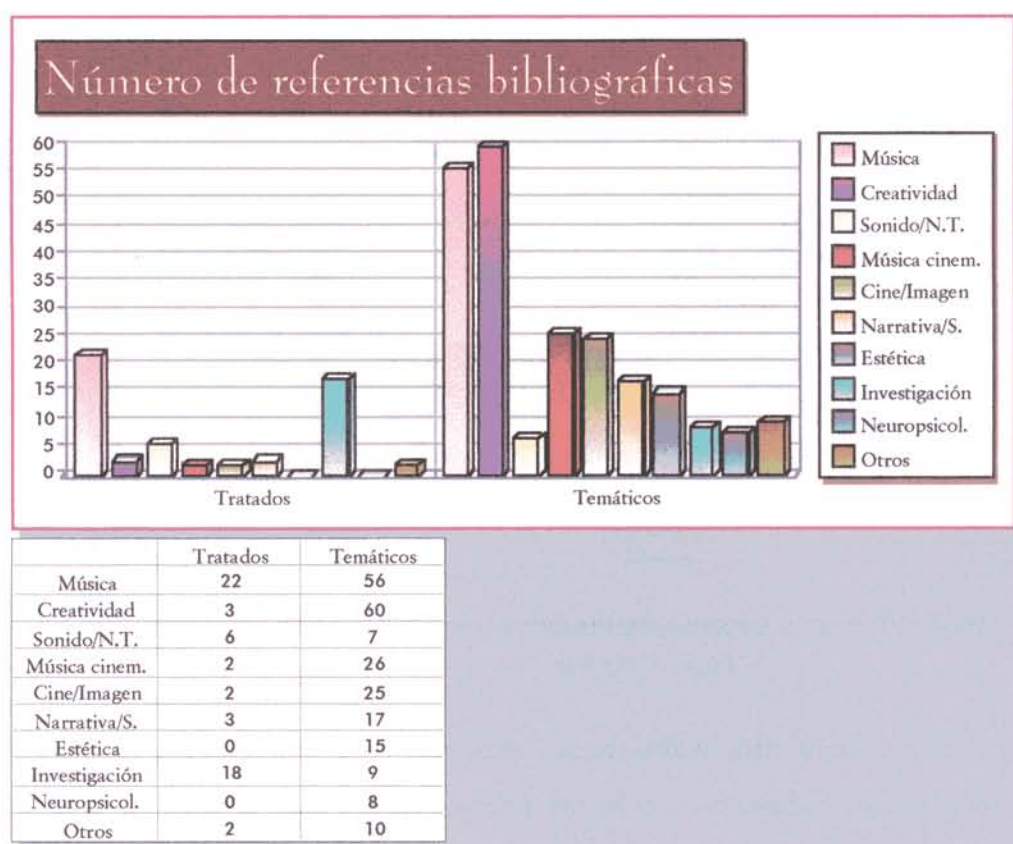


Fig. 8 Número de referencias bibliográficas por materias.

Por último, hacer referencia a la importancia creciente de la accesibilidad de información a través de las redes telemáticas. A través de Internet se ha tenido acceso a tesis doctorales extranjeras, actas y resúmenes de comunicaciones de simposios, y comunicaciones personales de otros investigadores.

1.3.3.2. Valor de la bibliografía: estudio crítico

La capacidad de la música para generar significado dentro de macroestructuras *polisustanciales* está siendo, en la actualidad, el epicentro de una profunda revisión, tanto teórica como práctica, que pretende el objetivo de dotar de un marco reflexivo amplio a este campo de investigación. A su vez, el número de trabajos que reflexionan sobre la creatividad expresa un repunte significativo en los últimos años. Por ello, aunque no se ha encontrado bibliografía específica sobre el tema tratado en esta tesis, en términos generales, la valoración sobre la utilidad de esta es altamente positiva.

El valor de las obras de referencia es muy alto. Son guías prácticas y directas, a la par que extensas y comprehensivas. Cabe destacar la mejoría sustancial que han experimentado las dedicadas a la música cinematográfica. Son especialmente recomendables la enciclopedia de la música *New Groove*, el diccionario de Estética editado por Henckmann y Lotter, y el de Retórica y Poética de Helena Beristáin. Entre los tesauros sobresale, por su utilidad, el de Saturnino de la Torre que, además, solicita información de cuantas investigaciones sobre creatividad se lleven a cabo para que pasen a formar parte de sucesivas ediciones de este tesoro.

Los tratados y manuales tienen un valor desigual. En general, todos los que se refieren aspectos técnicos de la música son bastante fiables. El libro de LaRue, sobre el estilo musical, es esencial en la investigación pues buena parte de sus presupuestos sirven de base para el análisis estilístico y musical. Entre los de armonía cabe destacar el de De la Motte, por su planteamiento histórico, y el de Piston, del que es señalable, también, su tratado de Orquestación. Sobre la composición musical el de Riemann es un clásico, aunque es especialmente recomendable el de Schönberg. Entre los manuales sobre la Fuga, tanto el de Gedalde como el de Sierra son dignos de mención, y en cuanto a las formas musicales, el de Zamacois ofrece un estudio orientativo.

Dentro de los manuales de Narrativa audiovisual es especialmente exhaustivo y sistemático el de García Jiménez, y entre los de música aplicada, el de José Ángel Nieto presenta una claridad de exposición notable. De los de

sonido, destacar el de Miguel Palomo, por su profundidad y franqueza, el de Altman, y el de Rumsey y MacCormick, en los aspectos más técnicos. '1

Por lo que se refiere a la recogida informativa y tratamiento documental son provechosos buena parte de los numerosos textos disponibles. Despuntan el de De Ketele y Roegiers, en el aspecto metodológico, los clásicos como el de Eco, Gallego y Lasso de la Vega, en cuanto a la organización y disposición del documento, y el de Carro Sancristobal en los comentarios sobre elaboración textual.

Las biografías tienen un tratamiento adecuado. Son completas y en su elaboración, cuentan, casi siempre, con la colaboración del entrevistado. En este aspecto, son reseñables las publicaciones biográficas, incluyendo un exhaustivo catálogo, realizadas por la SGAE a través de su catálogo de compositores.

El interés de los textos temáticos es heterogéneo, aunque se ha recogido en la bibliografía aquellos que tienen, en todo o en parte, un valor contrastado. En el campo de la creatividad predominan, bajo perspectivas muy distintas, los clásicos: Torrance, Guilford, Ulmann, Moles, y entre los españoles Saturnino de la Torre, Ricardo Marín, García García y, bajo disposición ensayística, las novedosas propuestas de Marina. En los aspectos cognitivos de la creatividad, Gardner es una apuesta sólida, y en los avances sobre las funciones musicales a nivel cerebral, Despins sigue siendo un referente claro.

Por lo que se refiere a los textos sobre música y cine, los trabajos de Michel Chion, especialmente *La audiovisión*, Claudia Gorbman, Rick Altman, y los estudios tradicionales, ofrecen una perspectiva consolidada sobre la funcionalidad de la música en los textos audiovisuales. En lo narrativo, destacan las obras de García Jiménez y Chatman, y en los estudios cinematográficos, la estética de Aumont, y la *Praxis del cine* de Noël Burch, son indispensables.

Por último, resumiendo otros aspectos, son recomendables: en la documentación, los libros de López Yepes; en el análisis sociológico y económico de la música, *Ruidos* de Attali; en la estética musical

contemporánea, el texto de Luis de Pablo, recientemente reeditado; y los análisis sobre sonido y electrónica musical de Nuñez y Rasskin.

Entre las tesis doctorales despuntan positivamente: la de Corbalán Berna (1990), que realiza un enfoque cognitivo sobre la creatividad; la de Palacios Mejía (1989), que estudia las funciones de la banda sonora desde una perspectiva semiótica; la de Ricarte Bescós (1992), cuyo aparato metodológico es excepcionalmente interesante; la de Vera Tejeiro (1996), que hace una aportación significativa desde la parcela psicológica al estudio de las actitudes musicales; y la de Burns (1993), que realiza un análisis de los métodos compositivos a lo largo de las tres últimas décadas desde una perspectiva estética y operativa.

Es estimable el provecho de los catálogos de publicaciones que permiten un acceso mediado a la información de los documentos que describen, y facilitan la percepción global de las publicaciones sobre el tema de estudio. Finalmente, las reseñas de libros y resúmenes ofrecen un comentario evaluativo que orienta sobre las posibilidades de las referencias y permiten un primer acercamiento a los textos.

1.3.3.3. Dificultades

Sin lugar a dudas, la delimitación disciplinar y, por ende, documental de la investigación plantea una de las decisiones más trascendentes. Aventurarse en un espacio singularmente resbaladizo implica la necesidad de tomar ciertas precauciones que defiendan las pequeñas certezas iniciales y salven de seguir caminos erróneos, tanto en el itinerario de la investigación documental como en su administración.

El acceso a las obras de referencia plantea pocos inconvenientes. En general, son bastante accesibles y continuamente aparecen en el mercado editorial nuevos trabajos y reediciones que perfeccionan a los anteriores. Los tesauros son realmente útiles como instrumentos de control terminológico, pues permiten trasladar desde el lenguaje natural de los documentos los descriptores de un sistema lingüístico, pero son pocos los que hay de carácter específico y es difícil tener acceso a algunos de ellos. Respecto a los tratados y

manuales hay numerosas publicaciones de calidad contrastada. En algunos casos el problema radica en que la abundancia provoca cierta confusión porque dificulta la distinción de los que resultan imprescindibles.

No existen publicadas, y por tanto no se ha podido contar con ellas, biografías de todos los compositores entrevistados y diarios de rodaje de las películas. En el caso de algunos hay que remitirse a publicaciones oficiales o privadas editadas de forma *doméstica*, y cuyo acceso es siempre laborioso. Por lo que se refiere a los textos temáticos hay mucha cantidad y lo difícil es localizar la información entre tanto ruido. Sobre todo, porque específicamente no aparece texto alguno. Todo son aproximaciones disciplinares y hay que sangrar mucha información.

El acceso a las publicaciones periódicas —revistas, boletines, etc.—, salvo las que son muy especializadas, es cada vez más sencillo; se localizan fácilmente y aportan una información de calidad notable y con una actualidad inmediata. A las actas es más problemático por cuanto, salvo raras excepciones, tardan excesivamente en ver la luz editorial y pasan meses, incluso años, hasta que se puede disponer de ellas. Pero, posiblemente, es el manejo de las tesis doctorales el que presenta mayores dificultades. En ocasiones resulta especialmente complicado acceder a estos fondos documentales bien porque no han sido publicados, o porque la publicación, llevada a cabo por la Universidad de origen, es especialmente limitada. Actualmente, sobre todo en el caso de las tesis americanas, es posible localizarlas también a través de *Internet*. En otros casos, como las de la Universidad Autónoma de Barcelona, se pueden consultar a través de su edición microfilmada.

Las fuentes secundarias son de gran utilidad porque permiten un acceso generalizado y sintético a gran cantidad de referencias bibliográficas que, de otro modo, resultaría imposible conocer con unos márgenes temporales lógicos. La localización es diferente dependiendo de su naturaleza, aunque la tónica general es la facilidad de uso.

Por lo que se refiere a las redes telemáticas, reconociendo su inestimable y creciente valor documental, hay que señalar el obstáculo que

plantea, en no pocas ocasiones, seleccionar la información relevante entre la vastísima e ingente cantidad de datos que circulan entorno a cada uno de los temas.

1.4. SÍNTESIS DE LAS CONCLUSIONES

1.4.1. Nuclear

Se constata que, si bien no hay elementos musicales específicos en y de la *música audiovisual*, lo que sí se localiza son ciertas rutinas y estrategias desarrolladas por los creadores de forma específica en el marco de esta actividad creativa. Asimismo, se anuncia la existencia de una serie de elementos retórico-musicales de construcción en la generación de un texto audiovisual.

1.4.2. De carácter metodológico

Se constata la operatividad del método analítico para adquirir un conocimiento suficiente de las estrategias creativas utilizadas por los compositores. Asimismo, que los resultados obtenidos en estudios particulares, si responden a una metodología pertinente, permiten un índice acusado de transferibilidad.

1.4.3. Personalidad

Para los compositores dedicados a la música cinematográfica las diferencias entre la composición absoluta y la aplicada no son de orden técnico. Se trata, ante todo, de una cuestión de talante, de predisposición afectiva hacia el tipo de estructuras y lenguajes que sugiere esta última. Consecuentemente, el presupuesto cardinal de trabajo en la música cinematográfica es que debe haber una integración absoluta entre la música y la estructura narrativa de la película. Este es el valor, la relación básica de la música con el filme.

Las motivaciones que impulsan a los autores para componer música cinematográfica son: la consideración social del medio, el reconocimiento de

la obra, la variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas, el trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen en lo creativo.

1.4.4. Entorno

Los condicionantes exógenos a la actividad creadora musical aplicada al texto audiovisual influyen poderosamente tanto a nivel operativo como en los resultados de sus productos, ya sea como bloqueos o como estímulos.

1.4.5. Proceso

El marco de la ISeM justifica la existencia de un repertorio retórico de construcción en la creación de un texto sonoro, dentro de cualquiera de las posibilidades que ofrece su sustancia expresiva, e independientemente de sus privativas capacidades.

La capacidad sugestiva de la imagen es un incentivo de la fluidez, flexibilidad y originalidad del compositor, estimulando y amplificando sus resultados creativos.

La pretensión substancial del compositor es que la música coopere en el ejercicio narrativo de la película, también buscan que detente su propia articulación interna, que su estructura sea, musicalmente, interesante.

El grado de dominio técnico impone el modelo procesual de trabajo y encamina las posibilidades creativas.

1.4.6. Producto

Suficiencia de la música para aprehender las capacidades estructurales propias de lenguajes articulados sintácticamente, como consecuencia de su implicación con elementos externos a ella.

Se manifiesta una relación directa entre las teorías expresadas o existentes y lo que muestra la producción efectiva, entre el planteamiento estético e ideático del compositor y las estrategias desarrolladas en los procesos, así como entre las estrategias seguidas en los procesos creativos y el resultado de dichos procesos: los productos.



2. APROXIMACIONES TEÓRICAS

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La pretensión de este epígrafe es establecer el panorama científico actual en el que se inscribe la investigación para conocer la posición que ocupa, frente a otros estudios contemporáneos, en este ámbito de conocimiento, y garantizar su grado de pertinencia y novedad dentro del mismo.

Actualmente, la investigación musical cubre cinco ámbitos¹². En cualquiera de ellos, se desarrolla a través de trabajos pluridisciplinarios en los que la acústica, la etnología musical, la pedagogía musical y la creatividad tienen un peso específico considerable. Estos ámbitos son:

- a) **Historia de la música.** Estudio diacrónico y sincrónico de los sucesos, hechos y manifestaciones musicales, públicas y privadas, que configuran el desarrollo y evolución del discurso musical.

¹² Cfr. Heckmann y Lotter, 1998: 173. Para profundizar, *vid.*: Dalhaus (1977). *Grundlagen der Musikgeschichte*. Munich.

- b) **Teoría musical sistemática.** Análisis de cuestiones acústicas, físicas, técnicas, formales, estilísticas, y de psicología auditiva.
- c) **Folklore y etnomusicología musical.** Recopilación y estudio de la música, costumbres y textos musicales de tradición oral.
- d) **Sociología de la música.** Estudio de las implicaciones sociales, políticas y económicas de la música, desde las condiciones de su producción, sus fundamentos económicos y funcionalidad social, hasta la composición del público y la formación del gusto.
- e) **Teoría de la música aplicada.** Investigación de la funcionalidad, estado y disposición de la música en el marco productivo de otras artes.

Las tendencias actuales y futuras en el estudio de la creatividad ocupan, principalmente, según Saturnino de la Torre (1996), tres campos:

- a) **Interacción sociocognitiva.** Estudio de los componentes cognitivos y socioculturales de los procesos y productos creativos, y análisis interculturales de la creatividad.
- b) **Perspectiva psicológica.** Estudio de las habilidades cognitivas¹³ a través de la Psicología aplicada
- c) **Neuro-psicológico.** Estudio de la creatividad desde la Neuropsicología funcional para dar respuesta al funcionamiento del cerebro: rendimiento creador, funcionamiento de la sinapsis, interhemisfericidad, asimetrías, etc.

2.1.1. Investigaciones

En los últimos años, el número de tesis doctorales realizadas en España sobre aspectos estrictamente musicales sigue una línea ascendente como consecuencia de la ampliación de los créditos de doctorado impartidos por las

¹³ «Desarrollar la creatividad es enseñar el uso inteligente de la propia imaginación» (Mael).

Universidades españolas en esta materia¹⁴. Por épocas y cantidad de trabajos, es el Barroco español el periodo más estudiado —veinticinco tesis leídas hasta la fecha—, seguido del siglo XIX —dieciséis—, el siglo XX —ocho—, y el medievo —tan solo una—. Por temáticas, estas investigaciones abarcan el análisis de géneros y formas —villancico, oratorio, sonata, etc.—, estudios biográficos —compositores, intérpretes, etc.—, exámenes etnomusicológicos, tratados organológicos e iconográficos, análisis estilísticos y estudios pedagógicos, entre otros muchos temas.

A pesar del importante esfuerzo desarrollado en algunas Universidades para el mantenimiento de una línea de investigación sólida entorno al problema de la música en el campo audiovisual, todavía no resulta fácil encontrar un número importante de tesis doctorales que tomen como objeto de estudio la música cinematográfica. Si bien esto resulta más sencillo en la vertiente historicista —como un elemento más de la música del siglo XX¹⁵—, o en sus aspectos socioeconómicos, resulta más complicado por lo que toca a su dimensión como producto creativo. Salvo el estudio de Luz Amparo Palacios Mejía¹⁶ en la Universidad Autónoma de Barcelona, que analiza las funciones de la banda sonora desde una perspectiva semiótica, o la tesis de Alejandro Pachón Ramírez en la Universidad de Extremadura, que hace una revisión histórica de la música cinematográfica española entre 1975 y 1990, centrándose en la figura de José Nieto¹⁷; únicamente, y de forma exclusivamente comparativa, se pueden localizar trabajos que, de una u otra manera, realizan planteamientos parangonables a los de esta investigación en cuestiones muy precisas de la misma. Concretamente, en el estudio de la música aplicada se encuentran las tesis realizadas por Milagros Espido en la Universidad de

¹⁴ Vid. Virgili, M^a. A. La investigación musical en España. En *Revista de Musicología*. Vol. XX, nº 2, 1997: 1003-1015.

¹⁵ En este punto es destacable la labor desempeñada en la Universidad de Sevilla, especialmente por Carlos Colón Perales.

¹⁶ *Las funciones de la banda sonora en el cine*.

¹⁷ *La música en el cine español actual (1975-1990)*. José Nieto.

Deusto, sobre la presencia de la música en el teatro del siglo XVII¹⁸; Julio Arce en la Universidad Complutense, sobre el aspecto discursivo y *programador* de la música en el medio radiofónico¹⁹; o Magdalena Polo Pujadas en la Universidad de Barcelona, que aborda la polémica romántica de carácter estético entre la música absoluta y la programática²⁰. Otros trabajos se vinculan aún más remotamente, cual es el caso de la tesis de Eva Lainsa de Tomás en la Universidad del País Vasco, que estudia, a partir de una tendencia formalista, la cuestión del tiempo en la composición desde la reflexión de los propios compositores²¹; y la de Augusto Valera Cases en la Universidad Autónoma de Barcelona, específicamente en su capítulo sobre la importancia de las nuevas tecnologías en la transformación de la relación intérprete-compositor.

En cuanto a las tesis doctorales extranjeras, en Francia los estudios realizados sobre la música española son bastante uniformes en cuanto al tema y época elegidos. El grueso de las investigaciones se centra en la música del Renacimiento, concretamente la música instrumental —vihuelistas, el órgano y las formas musicales—, la influencia de España en la música francesa de finales del siglo XIX y principios del XX, los estudios sobre la Zarzuela y el folklore andaluz, y algunos trabajos sobre compositores españoles contemporáneos. En el campo de la música cinematográfica existe una intensa actividad de estudio entorno a las figuras de Pierre Schaeffer y Michel Chion, entre otros, en centros como el IRCAV de la Universidad de París III, IDHEC, el DERCAV o el ESEC. De los productos nacidos en este entorno cabe destacar una tesina de licenciatura de Loïc Pierre titulada *Musique et cinéma, de «Psycho» a «The Shining»*.

En el ámbito anglosajón son numerosos los estudios sobre cuestiones compositivas, bien relacionadas con los medios audiovisuales, como algunas

¹⁸ *Interrelación música-teatro en el siglo XVII español. Música en la obra dramática de Juan Bautista Diamante (1625-1687)*.

¹⁹ *Música y radiodifusión. La programación de Unión Radio*.

²⁰ *Filosofía de la música romántica. La polémica filosófico-musical del romanticismo alemán entre la música pura y la música programática*.

investigaciones de carácter comparativo entre música clásica y cinematográfica —por ejemplo la de Peter J. Wise sobre la relación entre la partitura de John Williams para la *La guerra de las galaxias* y la *Tetralogía* de Wagner—, o bien con la creación en la música pura. Entre estos últimos, merecen señalarse los de Kristine Burns en Ph. D. Ball State University, que realiza un recorrido historicista sobre el valor del algoritmo como función compositiva en las estéticas y corrientes de las tres últimas décadas²²; y el de Larry Salomon en Ph. D. West Virginia University, que estudia el valor de la simetría en los procesos compositivos, tanto en la formación de series, como en las operaciones de contrapunto, en las formas, en las figuraciones, diseños melódicos, etc.²³.

Por lo que se refiere a los estudios de creatividad, conviene señalar que no se ha encontrado ninguno que responda a las premisas del presente, es decir, que asuma el estudio de los procesos creativos en el ámbito concreto de la producción musical cinematográfica, y menos aún, de los compositores españoles dedicados a esa tarea. No obstante, sí son numerosos los trabajos que toman como objeto el análisis y descripción del proceso creativo en otros múltiples campos —ya sea la productividad creadora o la creatividad: pura o absoluta, y aplicada—, e, incluso, los que investigan aspectos definidos de la personalidad creadora de los músicos, ya sean cualidades cognitivas, actitudes, motivaciones, etc. En el primer grupo se encuentran, por ejemplo, las tesis doctorales de José M^a. Ricarte Bescós en la Universidad Autónoma de Barcelona, sobre los procesos de creación publicitaria²⁴; e Inmaculada Terán Sierra en la Universidad de Salamanca, que estudia el proceso creativo musical a partir de una concepción ontoñoética²⁵. En el segundo, Ana Vera Tejeiro ha

²¹ *Tiempo, espacio y continuidad a la luz de la reflexión musical contemporánea.*

²² *The History and Development of Algorithms in Music Composition, 1957-1993.*

²³ *Symmetry as a Compositional Determinant.*

²⁴ *Una introducción al estudio y análisis de la naturaleza de la creatividad, considerada como producto específico de la comunicación publicitaria.*

²⁵ *Fundamentación ontoñoética del proceso creador y la vivencia musical desde la estética originaria.* [La concepción de ontoñoético hace referencia a la «posibilidad de unir ser y saber como misión de la sabiduría estética»].

realizado, en la Universidad Complutense de Madrid, un estudio de psicología diferencial a partir del análisis de las aptitudes de los músicos²⁶.

2.1.2. La reflexión teórica entorno a la música cinematográfica

Desde que en el bienio 1935-36 L. Sabaneev publicara su obra *Music and the Film*²⁷ —primer manual de composición musical para cine, en el que realiza una defensa de una ilustración pasiva de la imagen conseguida mediante el simbolismo del *leitmotiv*—, y Kurt London hiciera lo propio con *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History*, han sido numerosas y muy heterogéneas las investigaciones, documentos y ensayos que se han acercado al fenómeno de la música en el cine.

Tras el bisoño trabajo de Pierre Poirier (1941), Hans Eisler y Theodor Adorno (1944) escriben el que se convertirá, durante décadas, en el libro de la música en el cine por antonomasia. El planteamiento más novedoso de esta obra radica en la negación de los clichés como herramientas para generar estados de ánimo, además de establecer, por vez primera, la igualdad de potencialidades de los tres elementos de la banda sonora: palabra, música y ruidos —argumento este del que después Pierre Schaeffer será un abanderado famoso—. A continuación, Roger Manville y John Huntley establecieron, desde una perspectiva algo confusa, un funcionalismo musical atendiendo a criterios psicológicos, estéticos y tecnológicos, que recogerá Georges Hacquard (1959) admitiendo el valor autónomo de la música, y analizando la unión de esta con el resto de elementos sonoros. Posteriormente, Henri Colpi (1963) vendrá a señalar, evitando extraer generalizaciones o sistematizaciones, que el funcionalismo está ligado a la acción dramática, si bien desde la ruptura del dualismo entre poetizar la imagen o crear un discurso contrapuntístico a ella.

²⁶ Las aptitudes musicales.

²⁷ Londres: Pitman.

Mientras, y de forma sucesiva, aparecen nuevos títulos y nuevos autores que diversifican las propuestas anteriores, bien con tratamientos monográficos o en el seno de trabajos teóricos más amplios. Es el caso de Zofia Lissa²⁸, François Porcile (1969), Noël Burch (1970), Earl Hagen (1971) Mark Evans (1975), y Alain Lacombe y Claude Racle (1979). Sin embargo, es a partir de la década de los ochenta cuando el interés por la reflexión teórica sobre la música en el cine, por el estudio de las fórmulas narrativas del sonido cinematográfico, toma una nueva dimensión que, en muchos casos, abandera un acusado antifuncionalismo, y que parece coincidir con las nuevas posibilidades introducidas por el sistema *Dolby* en la gestión del sonido. En esa línea, aparecen los trabajos de Helga de la Motte-Haber y Hans Emons (1980) —de un encomiable sistematismo—, Sergio Miceli (1982), Gryzik (1984) —que revisa las aportaciones narrativas, el sincronismo y el valor del silencio tratando de descubrir los principios de los artificios audiovisuales²⁹—, la compilación de ensayos de Elisabeth Weis y John Belton (1985), el estupendo estudio de Claudia Gorbman (1987), el de Fred Karlin y Rayburn Wrught (1990), la aproximación histórica de Rondolino³⁰ (1991), una nueva aportación de Noël Burch (1991), Roy M. Prendergast (1992), el sustancial ensayo de Rick Altman (1992), y el de Fred Karlin (1994).

Este efecto alcanza también a España aunque de manera muy dispar. Mientras Valls Gorina y Padrol (1990) teorizan desde los postulados de la corriente funcionalista³¹, Alejandro Pachón (1992) da vida editorial a un trabajo de argumentos historicistas algo impreciso, y Colón Perales (1993) inicia un interesante trabajo de gran rigor documental. Por su parte, José Nieto (1996)

²⁸ En *Estetyka Muzyki Filmowej* parte de una metodología basada en la búsqueda de los vínculos entre imagen y sonido, para presentar una extensa taxonomía. En este planteamiento hay una evidente dependencia sonora frente a la imagen. Dicha vinculación es unilateral por cuanto, en la escenificación, la música adquiere el significado contextualizándose en su referente icónico.

²⁹ Para ello, parte del estudio de cada uno de los componentes de la banda sonora, y de la división orgánica de justificación de la fuente: sonidos figurativos y sonidos fuera de campo.

³⁰ *Cinema e musica*.

³¹ El único nexo de unión entre cine y música es que se desarrollan en el tiempo. «La música se adhiere a la acción —al kine— con un evidente contenido funcional ajeno a su esencia, conservando, no obstante, su independencia expresiva y, eventualmente, su sustantividad como especulación sonora».

asume un novedoso rol en la cinematografía española y firma un valioso manual de notable valor didáctico y práctico.

No obstante, de forma genérica, la aportación más significativa, por continuada y prolífica, es, sin duda alguna, la de Michel Chion. Tanto en *La voix au cinéma* (1985), donde aborda el estudio de la voz en el cine como elemento de representación y recupera para resignificarlo el concepto de lo *acusmático* Shefferiano, en *Le son au cinéma* (1985), en el que estudia el papel de la música y el sonido en la puesta en escena, en *La toile trouée* (1988), donde asume el estudio del valor de la palabra cinematográfica, en *La audiovisión* (1993), en el que plantea un nuevo referente analítico comparado de imagen y sonido, o *La música en el cine* (1997), en el que realiza una revisión entre historicista y estructural de la música en el cine; acomete un análisis, sin parangón hasta la fecha, del sentido narrativo del sonido en general, y de la música en particular, en el cine.

2.2. CREATIVIDAD

2.2.1. Conceptualización

Históricamente, la actividad creativa ha sido estudiada desde perspectivas muy dispares. Desde la antigua Grecia hasta las corrientes contemporáneas, su conocimiento ha dado origen a multitud de teorías, obras y proyectos. La importancia otorgada a su saber, variable con las épocas, dicta la semblanza de las diferentes corrientes de pensamiento que reflexionaron sobre ella, y muestra el itinerario de una inquietud que va más allá del propio conocer científico. De forma sinóptica, se pueden bosquejar los siguientes planteamientos en el estudio de la creatividad:

1. **Concepción divinizante.** La creación se realiza a través de una *voluntad oculta* e inexplicable que escapa al entendimiento humano, y el artista es el instrumento de una fuerza supraindividual. Platón justificó al creador como un «*médium*», un *alter deus* que, a través de la inspiración y del genio, hacia de intérprete de la divinidad. Mucho tiempo después, Goethe explicó el fenómeno creativo partiendo de

un doble rendimiento: el *daimónico* o elevado, fruto de la inspiración, y el humano, producto de la ejecución.

2. **Concepción racionalista.** La creatividad como *poiesis* o *techné*, es decir, como un hacer artesanal que se aprende. Iniciada por la teoría aristotélica y continuada, entre otros, por Poe y Tolstoi.
3. **Concepción psicológica.** Estudio efectivo de la creatividad a partir del autoanálisis de científicos y artistas para describir las fases del proceso creativo³². Psicología moderna.
4. **Concepción psicoanalítica.** Elucidación de la creatividad artística a partir de los impulsos incontrolados del inconsciente subyacente, sublimados a través de la experiencia creadora; bien por medio del instinto no saciado (Freud), o del dolor retenido (Rank). Teoría psicoanalítica.
5. **Concepción objetiva.** Critica el subjetivismo de las perspectivas psicológicas y desplaza el centro de interés al estudio del condicionamiento objetivo y artístico del proceso. Explica la creatividad como una facultad humana que es adquirida dualmente, de forma onto y filogenética. Hegel y, posteriormente, Bloch.

2.2.1.1. Definiciones

Literalmente, la creatividad es entendida como la facultad de enfrentarse a desafíos nuevos y proponer soluciones apropiadas; en otras palabras, la *facultad de la producción creadora*. Pero dentro de la diversidad de definiciones y concepciones que la reflexión sistemática sobre la creatividad ofrece, el término “biasociación”, propuesto por Arthur Koestler³³, resulta especialmente práctico y funcional. La biasociación se contempla como la recombinación de conceptos o técnicas que no tienen conexión lógica

³² Estas fases son: a) incubación de la fermentación y la corazonada, b) iluminación o inspiración de la ocurrencia decisiva y fulminante, c) explicación de la realización trabajosa y laboriosa, y d) verificación del examen concluyente.

³³ Si bien el término biasociación parece ser original de Koestler, la idea no lo es tanto, ya que el concepto de la doble identidad se encuentra muy arraigado, por ejemplo, en la mitología griega y romana. (Ricarte, 1992: 80).

inmediata y cuyo enlace brinda nuevas soluciones. Tomada así, la creatividad, lo creativo, deviene a partir de una composición de elementos que no han de ser estrictamente nuevos pero cuya conjunción debe poseer un valor, es decir, ser útil³⁴ en el contexto de una comunidad que lo reconozca como tal, pues «la idea, por sí sola, no es un producto completo, hace falta que sirva para algo, que tenga utilidad» (Poincaré).

La unión de ambos preceptos, original conjunción de ideas que redunde en un beneficio socialmente reconocido, aparece, conjunta o separadamente, en la definición que sobre la creatividad realizan numerosos autores:

La creatividad es la capacidad de encontrar una relación entre experiencias que antes no tenían ninguna, lo cual se evidencia en forma de un nuevo esquema de pensamiento con el carácter de nuevas experiencias, ideas o productos. (E. Landau, 1969: 10).

La creatividad se define como la aptitud para combinar conjuntos originales a partir de elementos preexistentes. Esto es, combinar lo que ya es conocido para obtener lo nuevo. Es así que la creatividad es un proceso esencialmente combinatorio. (Joan Costa³⁵).

Creatividad es la capacidad humana de producir contenidos mentales de cualquier tipo que, esencialmente, pueden considerarse como nuevos y desconocidos por quienes los producen. Puede tratarse de una actividad de la imaginación o de una síntesis mental, que es más que un mero resumen. La creatividad puede implicar la formación de nuevos sistemas y de nuevas combinaciones de informaciones ya conocidas, así como la transferencia de relaciones ya conocidas a situaciones nuevas y la formación de nuevos correlatos. Una actividad, para poder ser calificada de creativa, ha de ser intencional y dirigida a un fin determinado, por más que su producto pueda no ser prácticamente aplicable de un modo inmediato, tener imperfecciones y ser incompleto todavía (J. Dreodahl³⁶).

³⁴ «El resultado creativo, amén de su originalidad, ha de ser reconocido por un grupo en un momento determinado, como aceptable, provechoso o satisfactorio». (Sikora, 1979, 52).

³⁵ Cit. en Moles, 1977: 11.

³⁶ Cit. en Ulmann, 1972: 101.

La creatividad es la conducta original productora de modelos o seres aceptados por la comunidad para resolver ciertas situaciones. (J. Fernández Huerta, 1968).

La creatividad es un proceso que envuelve originalidad, adaptación y realización, que parte de un problema y termina en cuanto el problema está resuelto, y esto se aplica tanto a la creatividad artística como a la científica y tecnológica. La esencia de la creatividad es la solución de un problema de manera original, en otras palabras, es la solución creativa de problemas. (McKinnon, 1977).

Entre todas, esta última refleja claramente los tres aspectos considerados indispensables para reconocer *lo creativo*: el concepto de innovación, de novedad, de *infrecuencia estadística*; el concepto de progreso, de adaptación y resolución de problemas de la realidad; y, como consecuencia de esto último, su estimación y valoración positiva por la comunidad que observa en el producto utilidad, valor, belleza, verdad, etc.

Frente a estas descripciones sustantivas, Popper realiza una definición comparativa de la creatividad. Examina el ámbito de la creación, como actividad individual, en paridad al de la expresión cultural, como actividad colectiva. Aunque ambas coinciden en el desarrollo de un proceso de apropiación trascendente de la realidad, a través de un mecanismo técnico que de forma mimética o simbólica la fija en un producto material —color, sonido, etc.—, en definitiva, un proceso de configuración que comprende la selección, concentración y perfeccionamiento del material, y disposición en virtud de la pretensión de un mensaje comunicativo; su diferenciación responde al carácter teleológico de su permanencia. Mientras la creación pretende la instauración de la obra de arte o de la misma *actividad artística*, la expresión creativa, como respuesta colectiva, no tiende hacia la perpetuación de sus resultados, ni tan siquiera de sus actividades (1989: 263). Como es lógico, las diferencias entre ambas se hacen notar:

- a) Las actividades y productos creativos pasan a formar parte de la Historia del arte, las expresiones culturales colectivas no. Valga

como ejemplo la música culta frente a la expresión musical popular y folklórica.

- b) El fin de la creación es la calidad y la innovación. Para la expresión cultural lo realmente importante es el grado y la profundidad de la expresión.
- c) En la creación, el sujeto es el especialista; el de la expresión cultural una colectividad popular y anónima.
- d) La creatividad forma parte del arte culto; la expresión del arte popular.
- e) La creatividad se afirma en el producto; la expresión cultural en el proceso.

2.2.2. Fuentes y límites de la creatividad

La actividad creativa está sujeta a numerosos imponderables que condicionan todos y cada uno de los aspectos que con ella tienen que ver. Unos se ofrecen como estimulantes, como sancionadores positivos de esta, mientras otros son rémoras, limitaciones y cierres que impiden su normal desarrollo. Tanto unos como otros, estímulos y bloqueos, afectan, de igual manera, a la formación de la personalidad creadora, la activación de los procesos, y los resultados efectivos de los productos.

2.2.2.1. Alentar la creatividad

La capacidades creativas no suponen una suficiencia absoluta independiente del entorno en el que se muestran. Muy al contrario, las características del ambiente social y físico en el que tienen que desarrollarse tienen una transcendencia capital. Saturnino de la Torre (1996) establece un inventario de factores estimulantes de la creatividad:

1. **Riqueza de estímulos.** Los individuos que muestran una actitud receptiva ante el medio, aquellos que permanecen atentos a cuantos alientos le ofrece este, tienen una mayor predisposición a dar respuestas creativas. Crear es una función central superior y, por tanto, depende en gran medida del ambiente cultural, del medio en

que se vive. La creatividad de una persona se muestra en la capacidad de descubrir relaciones novedosas en aquellos lugares ya transitados por otros. Es su «actitud transformadora del medio» la que convierte la suma de capacidades y estímulos en el auténtico baluarte de la creatividad (ibid. 18).

2. **Interacción y transformación.** Como apunta el neurólogo Alberto Portela³⁷, el cerebro es como un músculo. Cuanto más se utiliza, más relaciones, conexiones o sinapsis cerebrales desarrolla, y puede, en consecuencia, aportar no solo mayor cantidad de respuestas sino que estas sean menos probables estadísticamente.
3. **Polinización de ideas.** Todo individuo está sometido a un proceso de aculturación que le integra en el medio social y le convierte persona, en miembro solidario del contexto cultural que ha asumido. En ese marco, entre sus límites, es desde donde puede asumir su rol creativo, presentar su carta de pretensión transgresora, de difusión *revolucionaria*.
4. **Cultivo de la creatividad.** Potenciar los hábitos, recrear y ejercitar las técnicas, instrumentos, y herramientas que fomentan y habilitan los procesos creativos, dota al individuo de mayor espontaneidad ante los conflictos. El adiestramiento e instrucción de la sensibilidad aporta un necesario grado de hiperestesia. Cuantos más elementos posea el sujeto creador para combinar, mayores son, probabilísticamente, las posibilidades combinatorias, y cuando mayor sea el número de esas asociaciones, la posibilidad de que sean eficientes es, asimismo, mayor; bien por el número de soluciones combinadas, bien como fruto de la tenacidad creativa. El misterio del acto creativo y de los procesos que provoca no son, tal como se pueda pensar, tan ajenos y desconocidos³⁸. El aprendizaje de unos *hábitos jerarquizados* permite que se resuelvan ciertas situaciones

³⁷ El explorador del cerebro, en *Revista El País*, pp. 45-50.

³⁸ Marina opina, en un metafórico pensamiento creativo, que «la vistosa cúpula de la creación libre se funda en los invisibles cimientos de los automatismos» (1993b: 85).

mediante el dominio básico de rutinas, de forma elemental. O lo que es lo mismo, el grado de dominio técnico de las rutinas, impone, capacita o permite diferentes posibilidades creativas. La acumulación de experiencias sigue una progresión geométrica. Se interiorizan conductas, actitudes, prejuicios y conocimientos. Cuantas más marcos de referencia se poseen, la capacidad de actuación es mayor, pues es más fácil seleccionar y utilizar mejor la información de la que se dispone.

5. **Superar los obstáculos y restricciones.** El aprendizaje de procedimientos y sistemas para solventar los bloqueos y límites creativos permite la innovación porque clausura los obstáculos y explota las vías de libertad, de juego y gozo de las ideas. La carencia de fronteras es la posibilidad de hallar estímulos en las cosas irrelevantes, el «permiso para sumergirse en la fantasía».

2.2.2.2. Bloqueos

Los bloqueos creativos son cierres, obstáculos que impiden el normal desarrollo de una actividad creadora, condiciones que afectan su pensamiento. Marina considera que son mermas de la libertad creativa que se expresan como claudicadores o emperezamientos de esa libertad a través de movimientos rutinarios, automatismos y copias. El límite entre bloqueo y estímulo es muy difuso. De hecho, los estresores pueden ser tanto positivos como negativos. Para el músico, en el primer grupo están el aplauso del público, los encargos para componer o las invitaciones para tocar, las felicitaciones, etc.; y en el segundo, la retracción del éxito, las críticas, el espíritu hipercrítico, miedo al error, temor al público, etc. Se clasifican asiduamente, de forma algo reduccionista, en tres tipos: cognoscitivos, emocionales y culturales.

2.2.2.2.1. Cognoscitivos

Impiden hallar nuevas soluciones porque se presentan dificultades en el ejercicio de algunas aptitudes intelectuales. Hacen referencia a cómo nuestro conocimiento, que nos permite el aprendizaje de ciertas pautas de conducta,

puede ocultar soluciones más rápidas, prácticas y útiles a determinados problemas, tan sólo por el hecho de ser menos lógicas o menos probables estadísticamente. La estructura cognoscitiva puede limitar la creatividad de muy diversas maneras: obstruyendo la percepción de otros niveles —ilusiones geométrico-ópticas, ambigüedad en la tercera dimensión, etc.—; evidenciando soluciones tan indiscutibles y primarias que encubren cualquier otra búsqueda; determinado con exclusividad la funcionalidad; estableciendo relaciones lógicas insalvables; o remitiendo al sello de autoridad de teorías dominantes —persistencia del modelo tradicional, principio de obligatoriedad de cumplimiento, direccionalidad del marco educativo y docente (Fustier)—.

La forma de ejercitar la evaluación, es decir, la suspensión o no de un juicio sobre lo que se hace hasta un punto determinado, es primordial en la superación de un buen número de estos bloqueos.

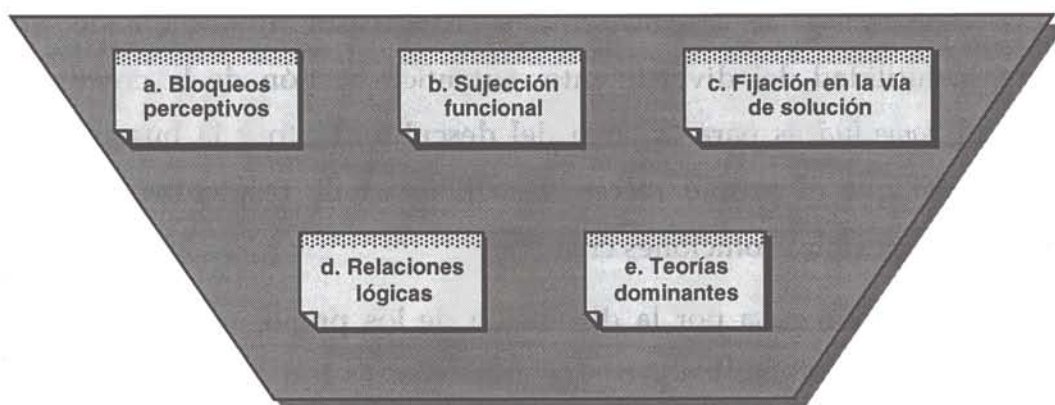


Fig. 9 Bloqueos cognoscitivos

2.2.2 2.2. Culturales.

Los bloqueos culturales aluden «a aquellas normas y valores que, en un complejo proceso de socialización, se transmiten a la generación que sigue, y de cuya conservación cuida un elaborado sistema de sanciones y controles sociales» (Sikora, 1979, 69). Vienen dados por la necesidad del individuo de sentirse integrado en el grupo social al que pertenece. Su opinión estará condicionada a la norma de conformidad del grupo para no sentir su rechazo. Cuando un individuo o grupo no se ajusta a las normas de socialización implica un factor de riesgo, de desestabilización para la propia sociedad, que

esta trata siempre de corregir. En el plano estético o creativo, no ajustarse a los cánones poéticos, a las formas de hacer sancionadas, supone ese factor de desequilibrio que el resto de la corporatividad trata de modificar o deshacer, aislándolo y tildándolo de extraño y antinatural. No ha de extrañar, por tanto, que la conexión entre genio y locura haya sido tan estrecha. Como afirma Torrance, «casi todos los inventores, compositores, científicos y otros hombres creativos fueron considerados enfermos mentales». No obstante, también sucede que la libertad creativa se vea constreñida por factores que tienen que ver más con la propia disciplina que se auto impone un corriente estética que con aspectos culturales más genéricos³⁹.

En este tipo de bloqueos aparece una división palmaria entre la esfera del trabajo y la del juego. En la primera el individuo maneja de forma más o menos rutinaria métodos y técnicas aprendidas durante su proceso de socialización, en busca de un éxito que es el valor supremo de la sociedad y que supone un *enemigo del desarrollo creativo* cuando está muy acentuado. En la segunda, la futilidad del divertimento, auténtico bastión de la creatividad, recupera al *homo ludens* para la tarea del descubrimiento y la búsqueda, sin otro referente que el propio recreo. Esta libertad de resultados redime al sujeto y activa posibles soluciones creativas.

Su superación pasa por la disolución de los prejuicios y las actitudes prejuiciosas que invalidan los procesos creativos. Es imprescindible cancelar todas las actitudes que obstaculizan la percepción y el pensamiento; disolver la *organización duradera*, los *habits* y *sets*.

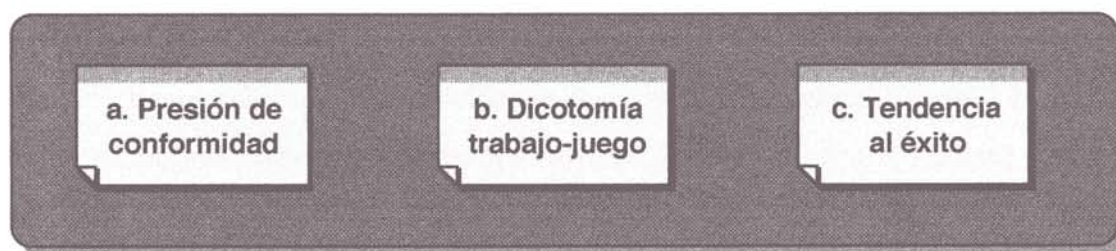


Fig. 10 Bloqueos Culturales

³⁹ Por ejemplo, en los dodecafonismo, uno de los problemas fundamentales estriba en la definición del significado de la libertad en la obra de arte. Al ceñirse íntegramente a una serie, se plantean ciertas dudas que comprometen esa independencia. Descubrir dónde queda la originalidad, si en la creación de la serie original o en las re combinaciones que cada obra presenta, es buena muestra de ello.

2.2.2.2.3. Emocionales

Es el conjunto de incertidumbres personales, temores, inseguridades, desequilibrios e indecisiones, que como consecuencia de la psicología individual, impiden las actuaciones creativas de la persona. Su aparición es característica en procesos de necesidad. Cuando se tiene la imperiosa exigencia de encontrar algo nuevo o distinto se llega a una situación de carencia que suscita en el sujeto un profundo desaliento: «el miedo a no encontrar una solución, a la hoja en blanco, al silencio, al distanciamiento, a la propia imaginación, a correr un riesgo intelectual» (Sikora, 1979: 65).

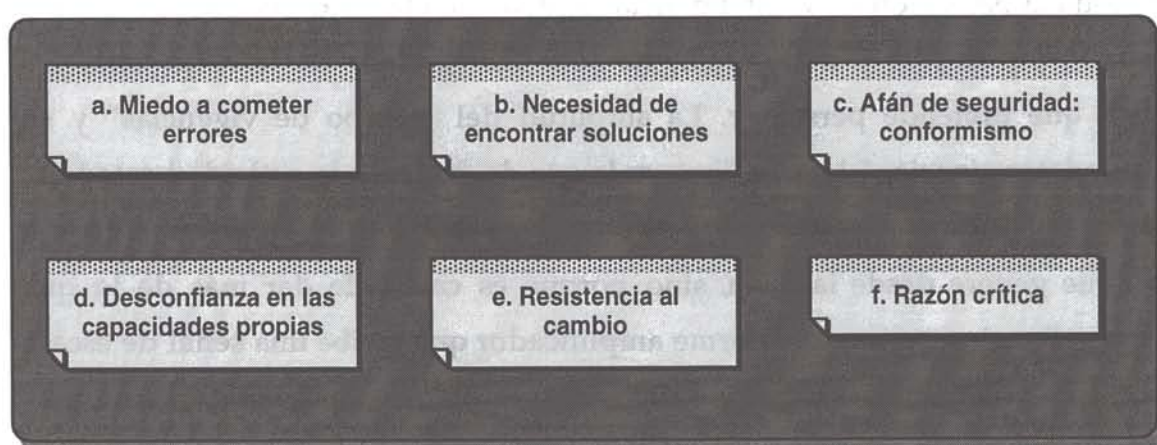


Fig. 11 Bloqueos emocionales

2.2.3. Parámetros creativos

El avance experimentado por los estudios sobre la creatividad ha abierto el campo de trabajo a nuevos aspectos que son considerados como valiosos objetos de experimentación, y que han ampliado el ámbito tradicional de las investigaciones hacia aspectos más concretos y, al mismo tiempo, divergentes. No obstante, casi todos ellos abordan el estudio de la creatividad desde una de las cuatro categorías⁴⁰ paradigmáticas: persona, proceso, producto y ambiente.

⁴⁰ Propuestas por Ross L. Mooney durante la "Research conference on the identification of creative scientific talent" de 1957.

2.2.3.1. Personalidad creadora

2.2.3.1.1. Características del pensamiento creador

En cualquier acto inteligente se ponen de manifiesto una notable cantidad de aptitudes identificables. La inteligencia no es un único y uniforme cuerpo y, por ello, su estudio eficaz debe abordar el conjunto de sus potencialidades. Entre todas ellas, la disposición exclusiva de generar novedades, de crear, es realmente sorprendente. A través del talento creador —que no es patrimonio de unos pocos sino que se halla, con diferentes grados, en toda la población—, la inteligencia es capaz de elaborar sus propios planes porque puede fijar y determinar, no solo sus caminos de tránsito, sino los fines que pretende perseguir. La amplitud del “campo de vigencias” y su “autodeterminación” la hace libre; es la que da origen a la actividad creadora; la que permite el desarrollo de los procesos heurísticos. Y no es creadora porque genere desde la nada, sino porque es capaz de dar más de lo que recibe. Funciona como un enorme amplificador que recibe una señal de escasa potencia y la transforma, en la salida, en otra no sólo más intensa, sino más rica, infinitamente más plural, casi irreconocible.

El objetivo del pensamiento es, como se ve, potencialmente creativo: quiere acumular información para desarrollarla lo más favorablemente posible (Bono, 1974). En su libertad, posee la competencia para establecer los márgenes, las reglas del juego, los límites válidos de su acción. De hecho, toda actividad creativa se rige por el corsé de ciertas reglas o normas, más o menos dogmáticas, que ajustan el sentido, mérito y valor de lo creado a esa normatividad. La consecución de un producto creativo eficiente precisa vencer el caos mediante un orden sistemático, a través de la exigencia de ciertos principios. La aceptación de una disciplina, de un principio de trabajo que organice los resultados y los haga efectivos en virtud de la correspondencia autor-lector, es lo que permite la comunicación de modelos por medio de dos operaciones básicas de la inteligencia: identificar y reconocer⁴¹. El fenómeno de reconocimiento se produce gracias a la existencia de un patrón o esquema

⁴¹ Vid. a este respecto, Marina, 1993: 46.

—concepto perceptivo individual y universal—, y de unas fuerzas segregadoras y de cohesión que unifican la percepción ajustándola a los patrones de reconocimiento, posibilitando así el intercambio comunicativo entre diferentes individuos que extrapolan sus experiencias creativas en un proceso de doble sentido: el que genera el producto creativo y el que lo recrea en su lectura⁴².

Esos modelos fijos de conceptos generados por la mente, que son útiles para intercambiarlos, plantean, no obstante, el problema de su restricción. Ante la necesidad de reestructurar los modelos y refinarlos para su validez, el *pensamiento vertical* actúa según una lógica causal de correspondencias que tiene por función el inicio y desarrollo de modelos de conceptos. Frente a este tipo, surge el *pensamiento lateral* que permite salir de estos modelos preestablecidos para crear otros. Este tipo de pensamiento tiene como función la reestructuración de los modelos —perspicacia— y la creación de otros nuevos —creatividad—.

2.2.3.1.2. Niveles de la creatividad

Con todas las variantes imaginables, la capacidad creativa es un recurso humano, de carácter colectivo e innato, cuyo desarrollo está condicionado por la activación de los recursos culturales y personales necesarios. Cualquier persona dispone, en principio, de la facultad de actuar creativamente; las aptitudes necesarias para desarrollarla son un bien genérico. Sin embargo, la disposición creativa, entendida en su valor individual, se manifiesta de diferentes formas y con una profundidad extremadamente variable, de ahí que la brillantez no está asegurada en el carácter natural y colectivo de esas aptitudes; es preciso algo más. Ni tan siquiera una acertada educación y explotación de esas habilidades innatas, combinada con una capacitación y motivación apropiada, «basta para dar lugar al artista creativo. Al artesano competente, sí, al gran innovador, no» (Gardner, 1993, 111). Por esa razón, es necesario hablar de diferentes niveles de la creatividad. Para Irving Taylor,

⁴² Teóricamente, este procedimiento viene justificado por los estudios sobre el concepto de los procesos de campo de la *Gestalt*.

cada uno de ellos condiciona no solo los procesos y procedimientos que desarrolla, sino, también, la configuración de sus productos:

- a) **Expresiva.** Se trata de manifestaciones autónomas en las que la habilidad, originalidad, o calidad del producto es considerada de forma secundaria, pues su propósito se dirige a la realización personal.
- b) **Productiva.** Se expresa a través de un carácter más normativo que controla la espontaneidad.
- c) **Inventiva.** Apela a los conceptos de invención y descubrimiento, y a la capacidad de buscar nuevas relaciones extrañas, aunque no grotescas pues lo grotesco no es válido en términos creativos.
- d) **Innovadora.** Remite a las soluciones geniales que provocan la imposición de nuevos modelos. Es un nivel reservado a muy pocas personas.
- e) **Emergente.** Posee un carácter abiertamente abstracto y es específico del campo del arte.

2.2.3.1.3. Aptitudes

Los estudios desarrollados en campos distintos por Guilford, Torrance, Löwenfeld, Saturnino de la Torre o Marina, entre otros, han ofrecido un registro de las características e indicadores que definen las aptitudes de una persona creativa. La mayoría se presentan de forma repetida en la investigación de casos, ya sea en el campo psicológico, en el análisis de la personalidad artística o en el estudio de la educación infantil, y buena parte de ellos aparecen en ejercicios, pruebas y test destinados a medirlas o potenciarlas. Las aptitudes del pensamiento creativo son de dos categorías:

- **Aptitudes de producción divergente (P.D.).** Gran variedad en la generación de ideas, y profundidad de recursos de pensamiento en flexibilidad, fluidez y elaboración⁴³.

⁴³ «Los creadores más genuinos tienen una claridad mental extraordinaria. Su cerebro distante penetra en el mundo de lo no existente. Este sujeto muchas veces se hace extraño a los demás porque vive y piensa

- Aptitudes de **transformación** (A.T.). Flexibilidad en la interpretación de los estímulos, y capacidad de reinterpretarlos para obtener visiones novedosas y construir nuevas realidades.

La variedad de aptitudes depende del tipo de información o medios empleados por los creadores. Los tipos de aptitudes son *el qué*, y los tipos de funciones mentales *el cómo*. Algunas de estas cualidades indicadoras de la creatividad son las siguientes –según los distintos autores, algunas aparecen integradas en otras–:

1. **Sensibilidad ante los problemas.** Capacidad de estar predispuesto a la problemática del medio, en una actitud de apertura. Sensibilidad ante las transformaciones de la realidad. Afición a explicar lo insólito. Viene definida por la disposición para permanecer en un latente estado de inquietud que permite captar aquellos estímulos que son susceptibles de provocar una respuesta creativa.
2. **Fluidez y productividad de pensamiento.** Determina la disposición para emitir un elevado número de soluciones, y la capacidad de desarrollar realizaciones de forma continua y numerosa. Puede referirse tanto a la elaboración de las ideas como a la *riqueza de métodos, procedimientos y enfoques*. También incluye la capacidad de recuperar información del caudal de la propia memoria, de recordar la información aprendida: recordación replicativa y recordación de transferencia.
3. **Flexibilidad mental y adaptativa.** Supone la posibilidad de diversificar grupos diferenciados de respuestas pertenecientes a categorías lógicas diversas. Capacidad para encontrar nuevos planes, nuevas perspectivas de los objetos. Requiere el mantenimiento simultáneo de grandes *sectores de memoria*, y una fuerte activación de la atención.

aislado. Su mente busca lo desconocido, mientras que los demás buscamos siempre lo conocido. Aunque ese conocer se desarrolle a un nivel cultural muy alto, los demás no dejan de ser unos simples eruditos. A veces da la impresión de que un creador se aburre con la erudición. [...] Los creadores no son conscientes de esto. No son tan pretenciosos. Simplemente la creación les surge» (Portela, A. *El explorador del cerebro*).

4. **Originalidad.** Hace referencia a la novedad de las respuestas, a su unicidad, al carácter de sorpresa, de lo inesperado, que ofrecen ante los demás. Para Saturnino de la Torre comprende: el punto primigenio de una nueva realidad, el carácter inusual de la respuesta, las asociaciones remotas, y las respuestas ingeniosas. También hace referencia a «la unicidad y novedad de una obra de arte, de su contenido y de su forma» (Lotter). La originalidad es así entendida como eclosión genérica, como revelación e innovación frente a lo tradicional. Se muestra como la antítesis, a la vez, de la epigonalidad y el eclecticismo.
5. **Establecer relaciones remotas.** *Shifting*: facultad de eludir las manifestaciones inmediatas, directas. Una vez se emiten y se salvan las respuestas triviales aparecen conexiones y explicaciones estadísticamente muy poco probables que aportan ideas sorprendentes y muy creativas.
6. **Redefinición y reorganización.** Capacidad de reformulación técnica o comportamental. Supone la posibilidad de interpretar una realidad, un objeto, una acción, una idea o cualquier cosa desde un plano inédito. Hacer uso de ella para un cometido que nada tiene en común con su funcionalidad original. Se logra a través de la superación de bloqueos, ya sean cognoscitivos, emocionales o culturales.
7. **Abstracción.** Es la capacidad de trascender lo inmediato, lo concreto, lo accidental, para alcanzar concepciones globales sobre los fenómenos de tal forma que se puedan explicar casos particulares a partir de una generalización de los mismos.
8. **Análisis y síntesis.** Se trata de articular elementos diversos y variados bajo un aspecto común que los una.
9. **Coherencia organizativa.** Determina la facultad de presentar un proyecto finalista que negocie las intuiciones para permitir su elaboración.

10. **Capacidad estimativa y valorativa.** Posibilidad de enjuiciar los resultados y efectos en términos de evaluación generativa. 7
11. **Amplitud ideológica.** Disposición abierta y tolerante frente a la diferencia. Apertura ante lo desconocido.
12. **Comunicación.** Competencia para establecer un vínculo eficaz con los demás y hacerles participar de los hallazgos creativos.
13. **Mejora del producto.** Se trata del desarrollo de un efecto para salvar las dificultades o inconvenientes que presenta. Cualquier producto es mejorable siempre que su uso produzca insatisfacción. Toda realización está predispuesta a su revisión y perfeccionamiento desde su mismo origen.
14. **Elaboración y composición.** Capacidad para desarrollar las ideas y hacerlas efectivas en logros tangibles, comunicables, eludiendo las dificultades físicas e intelectuales para plasmarlas. Capacidad de producir implicaciones, concatenación y asociación de ideas.
15. **Formular hipótesis.** Es la disposición para intuir causas subyacentes a fenómenos que no tienen, aún, una explicación justificada. La búsqueda de los orígenes a través de sus efectos.
16. **Resistencia al cierre.** Disposición para escapar a la necesidad de completar o cerrar las figuras, los objetos, etc. De la Torre lo denomina *abreacción*.
17. **Tolerancia a la ambigüedad.** Capacidad para mantenerse en un estadio de absoluta indefinición, sin puntos fuertes a los que asirse intelectualmente. Es una aptitud especialmente difícil considerando que el individuo acostumbra a manejarse sobre fiabilidades que asume como verdades tangibles para poder desarrollar su vida de un modo más sencillo. Para facilitarse las cosas reduce el mundo a ciertas objetividades.
18. **Capacidad de juicio autocrítico.** Disposición a mantener una actitud censora ante las propias producciones. Es un aspecto restrictivo de la evaluación y la valoración.

19. **Tenacidad.** Capacidad de trabajo, de fijar metas distantes. Tendencia a seguir adelante.

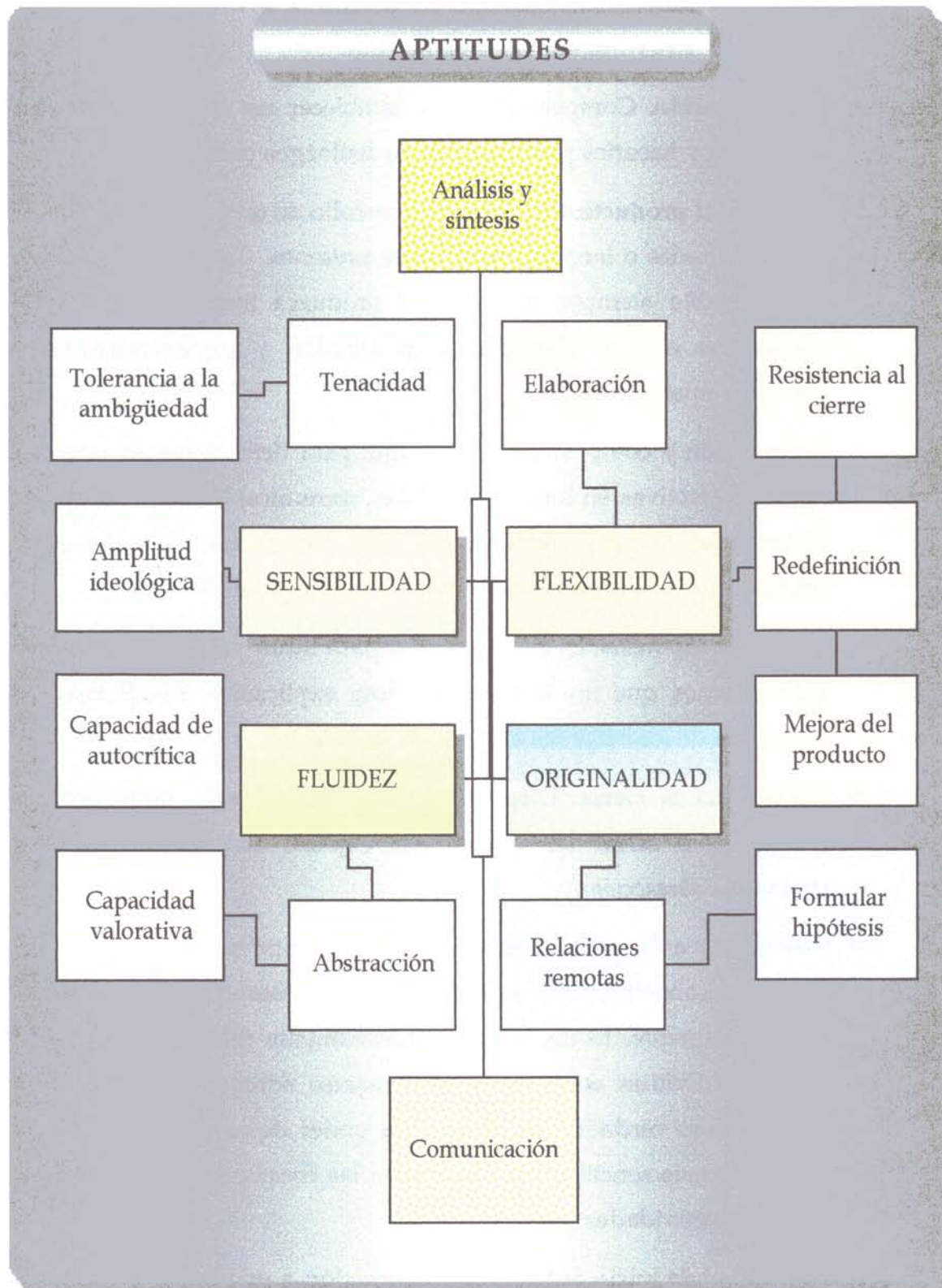


Fig. 12 Aptitudes creativas.

Aparecen codificadas, en algunos investigadores, otras habilidades que se incardinan en algunas de las anteriores, como son la fantasía, el alcance imaginativo, la conectividad, el *problem solving* —capacidad de orientación hacia la solución buscada—, la intensidad intelectual, la expansión figurativa o el estilo creativo.

Aunque estas habilidades cognitivas se presentan selectivamente, y en grados diferentes entre los distintos individuos, existe la opcionalidad de potenciarlas y desarrollarlas, o bien reprimirlas. Los estilos mentales hacen referencia a determinadas fórmulas prevalentes de relación con el medio. A la forma definida por un sujeto como óptima para establecer un proceso creativo que le comunique con su entorno. El fomento de un estilo mental impone una caracterología de las aptitudes y habilidades.

2.2.3.1.4. Actitudes

El término actitud designa «la organización de los conocimientos, sentimientos y predisposiciones que hacen que un individuo se comporte como se comporta» (Rosnow y Robinson, 1967: 16).

La creatividad es un encuentro, una actitud de apertura, de expectación, de receptividad ante el mundo y la realidad. El individuo creativo tiene la disposición de brillar, de conseguir la grandeza artística, científica, etc., de ser distinto y diferente por sus obras y sus actos. Es audaz porque quiere alcanzar las más altas metas, pero maneja la audacia con lógica, sin acercarse a la *exageración gratuita*. Siente una pulsión interna que le lleva, constantemente, a expresar su visión de las cosas, a intentar ordenarlas a través del *medio simbólico* del que se sirve. Ni el riesgo, la incertidumbre o el desprecio que le puedan rodear modera la necesidad que siente por establecer una intensa comunicación con los demás a través de la realización de sus proyectos. Y es que el sujeto creador crea por urgencia. Es creador porque está predispuesto a la necesidad, al desequilibrio, a la carencia, pero al mismo tiempo es un incondicional de la satisfacción; se predispone al desequilibrio porque confía en sí mismo y sabe que puede regresar a ese equilibrio perdido, que se trata de un juego en el que, además, se divierte. Es un distraído que ve con mirada

impresionista. Ante él, todo cambia a cada instante; el sentido de las cosas se le escapa, se difumina constantemente. Su necesidad de orden le impone apresarlos, estimular una visión del mundo mediante las redes de su forma expresiva; crear un mundo estable desde la disipada volubilidad de esa esquiva realidad.

Sin embargo, las conductas creativas no son uniformes. Según Guilford, se pueden reconocer cuatro tipos distintos. Mientras en las tres primeras se observa la presencia de lo novedoso como intención primaria, en la última no. Estas son:

1. **Correr los límites.** Redefinir o extender los usos de cosas o ideas que tenían otra función, visión, etc.
2. **Invención.** Combinar objetos para crear uno nuevo.
3. **Romper los límites.** Rechazar premisas para generar nuevas realidades.
4. **Organización estética.** Capacidad de reorganizar elementos que no son novedosos para generar mensajes que comuniquen sorpresa en la ruptura de una cadena lógica de previsibilidades.

Estas diferentes pautas de actuación creativa disponen una tipología de artista y de creador que no renuncia, aún, a la oposición entre inspiración y aprendizaje, innatismo y laboriosidad. En el plano teórico, esta palmaria diferenciación sigue siendo fruto de una polémica que configura dos tipos de artista diferentes: el intuitivo, impulsivo, y el disciplinado, laborioso y reflexivo⁴⁴.

2.2.3.1.5. Motivaciones

La motivación es un móvil que encamina a las personas hacia la acción creativa. Para Heckhausen se trata de una entidad surgida como resultado de la agrupación de factores alentadores, en el marco de «una determinada

⁴⁴ Bajo otra perspectiva, algunos autores han descrito una caracterología de los investigadores según propiedades polares: espíritu crítico/conformista, imaginativo/tradicionalista, individualista/social, intuitivo/lógico, teórico/experimental, analítico/sintético, etc.

relación persona-ambiente, que orientan y dirigen la experiencia y el comportamiento hacia objetivos».

Conocer las razones que impulsan a las personas a realizar obras creativas es realmente difícil. No obstante, aparte de la objetivación de unas metas concretas, se pueden reconocer algunas de esas entidades motivantes:

1. **Interés por problemas estéticos y teóricos.** Talante receptivo ante los estímulos del entorno.
2. **Búsqueda de la verdad.** Urgencia de conocimiento, de sabiduría.
3. **Sensibilidad ante los vacíos y la falta de armonía.** Necesidad de equilibrio, de ordenación de la realidad.
4. **Fuerte motivación para el esfuerzo.** Capacidad de sacrificio, abnegación.
5. **Necesidades profesionales.** Exigencias ineludibles de una tarea o trabajo determinado.
6. **Referencias lúdicas.** Creatividad como juego, como divertimento. Fin en sí mismo: crear *por* y *para* crear.
7. **Reconocimiento social.** Satisfacción por complacencia. Creatividad como *ethos* o cultura dinámica: «las personas creativas no suelen actuar sólo para actualizarse o realizarse, sino que buscan el reconocimiento social» (De la Torre, 1996).
8. **Necesidad de comunicación.** La generación de un producto creativo está, explícita o implícitamente, justificada por un afán comunicativo, es un elemento de comunicación. La eficacia comunicativa impone la validez del acto creativo.
9. **Sueño de la acción y el mito dinámico.** Reflejo de la creatividad profunda de la sociedad⁴⁵.

⁴⁵ «La creatividad profunda de una sociedad viene determinada por la conjunción de sus mitos dinámicos profundos con una estructura social de economía y voluntad» (Van Lennep).



Fig. 13 La disposición de los elementos motivacionales en el proceso creativo

2.2.3.2. Proceso⁴⁶ heurístico

La Heurística se define como una parte de las ciencias humanas, en concreto una rama de la psicología experimental, cuyo objeto de estudio es el descubrimiento y sus procesos. (Moles y Caude, 1977, 239). El estudio de los procesos heurísticos tiene por finalidad, como consecuencia, el análisis de los acontecimientos que se producen, su origen, dirección, influencias, y finalidades. Es decir, pretende el hallazgo de las heurísticas, entendidas estas como aquellos modelos que facilitan la búsqueda de soluciones pero que no garantizan el éxito como los algoritmos⁴⁷.

Cualquier proceso supone una puesta en serie. Un desarrollo evolutivo que implica el paso de unas fases a otras dentro de un fenómeno determinado. Pero procedimiento y proceso no son lo mismo. Mientras el procedimiento remite a la idea del recurso al método, el proceso conceptualiza la dinámica de desarrollo de las ideas como acto unívoco, irrepetible, inasible. Al igual que

⁴⁶ «Un proceso es una secuencia temporalmente ordenada de acontecimientos tal que cada miembro de la secuencia toma parte en la determinación del miembro siguiente». «Acontecimiento es cualquier cosa que tiene lugar en el espacio-tiempo y que, por alguna razón, se considera en algún aspecto como unidad; además cubre un lapso breve». «No es tarea fácil la de precisar los procesos presentes en la maraña de acontecimientos. Rara vez da la experiencia un proceso: en la ciencia, al menos, la mayor parte de los procesos se formulan hipotéticamente» (Bunge, 1980: 718).

⁴⁷ Aunque Sikora (1979: 25) parangona heurísticas con algoritmos al afirmar que «el que se ocupa de un problema alcanza más fácilmente su objetivo si dispone de un algoritmo, es decir, si conoce el camino exacto para llegar a la solución», según la terminología informática, un algoritmo es un método para realizar un trabajo que satisface las siguientes condiciones: a) es definido por cuanto prevé cuantas situaciones se puedan presentar; b) su descripción es no ambigua. No da lugar a vacilaciones porque es clara y objetiva; c) su descripción es finita, presenta todas las circunstancias previsibles; d) tiene un punto particular de iniciación (inicio) y otro de finalización (fin); y e) su ejecución acaba en un tiempo finito. (Diccionario de Informática, 1986).

en toda acción voluntaria —un acto creativo siempre lo es porque implica, ontológicamente, la finalidad de su proceso y, no pocas veces, de sus resultados—, también en el acto creativo existe «un proyecto, una orden de marcha». Se produce una secuencia en la que se desarrollan varios pasos o subprocesos: «planear, ordenar, ejecutar, comparar, evaluar y parar» (Marina, 1993b: 86). En el proceso creativo se han establecido, tradicionalmente y bajo nomenclaturas diferentes, seis etapas que resumen, a grandes rasgos y siempre de forma algo reducida, el complejo procedimiento de alumbrar una realidad creativa⁴⁸:

1. **Información o documentación** —preparación—.
2. **Incubación.**
3. **Iluminación** —aparece lo inventado—.
4. **Verificación** —evaluación—.
5. **Formulación o realización** —se expresa la invención, se formula un mensaje científico o se ejecuta un proyecto para la sociedad—.
6. **Difusión** —socialización de lo inventado—.

En cada una de las etapas el creador se ve en la necesidad de distinguir entre múltiples opciones. El paso de una a otra se fundamenta en una elección, en un acto selectivo de decisión que implica una cierta disonancia cognoscitiva⁴⁹, un disimulado estado de conflicto. El efímero pero trascendente estado de desequilibrio temporal, de alteración entre emoción y pensamiento que se produce durante la búsqueda creativa, y en el que el inconsciente toma parte activa⁵⁰, es el que permite dirigir los ensayos, seleccionar y elegir entre las múltiples combinaciones que le asaltan, por más que sólo aquellas que conmuevan su sentido estético, que declaren lo bello, llegarán a revelar su valor y a ofrecerse como resultados óptimos, válidos para generar y continuar el proceso creativo. El creador parte, por tanto, de un estado de necesidad

⁴⁸ Loeck reconoce una secuencia de cinco etapas pero las clasifica y nombra de forma diferente. Estas fases del proceso son: idear, proyectar, documentar, sintetizar y producir.

⁴⁹ Cfr. Festinger.

⁵⁰ Cfr. Koestler, 1970: 35.

inicial que supone una apertura hacia diferentes planos de realidad que permanecen latentes en espera que la atención del creador se dirija hacia ellos y los active.

En ese estado de receptividad absoluta y entregada, la percepción que se efectúa no es casual, inmediata. Es una búsqueda altamente selectiva en la que no vale encontrar cualquier cosa para quedársela. Lo encontrado ha de tener una relación directa, imprescindible, con el objeto de la pesquisa. La «esencia perceptiva» se fundamenta en una «selección de rasgos que prescinde de los aspectos accidentales», centrándose en las funciones realmente significativas del objeto para redescubrirlo. En rotundidad, la estimulación que impulsa la indagación perceptual es un pre-texto que previene la imagen del nuevo texto a crear. El acto perceptivo aparece como una asimilación global de estímulos bajo el dominio de significados permanentes que los configuran. Esa simultaneidad de carencias origina un reprocesamiento de la información seleccionada. El creador comienza a trabajar el objeto capturado; disgrega sus componentes, pulveriza sus sentidos, muta sus usos intencionalmente. No espera, se dirige vigilante hacia el objetivo que le marca su proyecto creador activado, y, en una especie de mayéutica socrática⁵¹, comienza a pergeñar sus nuevas posibilidades. Al final, en un momento indeterminable, configurará uno de los múltiples planos latentes sobre los que “trabajaba” y su activación supondrá la fijación del plan que pretenda cubrir la necesidad inicial. Se producirá el alumbramiento de la idea.

La iluminación se produce habitualmente en una fase de relajación dentro un amplio periodo reflexivo. La configuración de la idea se expresa a través de semantemas, un «elemento de pensamiento conceptual o creador», que, aunque es habitual que asuma forma lingüística –términos técnicos, etc.–, «como átomo del pensamiento, rebasa ampliamente dicho concepto» (Moles, 1977: 240). Ese momento en el que surge la respuesta de un modo inmediato y se hace patente como solución al problema que la motiva, es siempre un comprometido y escurridizo elemento de conocimiento. Sin lugar

⁵¹ Frente a las teorías que defienden un creador errático, de conciencia flotante, Marina patrocina el creador concentrado: «el sujeto es un constructor olvidadizo, a quien le cuesta trabajo reconocer que gran parte de las cosas que encuentra eran obra suya» (1993a. 110).

a duda, el más complejo de estudiar, pues en él se producen procesos que delegan en el azar, en la asociación fortuita de ideas —serendipidad—, buena parte de sus efectos. No obstante, aunque sea cierto que *la casualidad es una gran artista* (Rodin), el hallazgo de ideas presenta, casi siempre, ciertas características reconocibles:

- a) **Principio de distanciamiento.** Se produce un abandono del campo de la realidad inmediata.
- b) **Principio de valoración diferida.** Se trata de evitar, en un primer momento, toda evaluación intra e interpersonal para dejar fluir las ideas por disparatadas o descabelladas que estas puedan parecer.
- c) **Experimentación lúdrica.** Se encuentra una cosa mientras se buscaba otra distinta, y se valora como un hallazgo válido.

La fase de verificación supone la evaluación de lo nuevo. Las ideas encontradas se ponen en contacto con la realidad; descienden de su asepsismo para enfrentarse al lugar donde han de ponerse en práctica. Comienza entonces un proceso de contrastación en el que se pone a prueba su validez, adaptándolas, rehaciéndolas y ajustándolas hasta que se tiene una intuición clara de sus posibilidades. Si las pruebas de verificación son positivas y se obtiene una satisfacción de estas, se conducirá hacia la formulación, el desarrollo y la construcción del texto. Si por el contrario la verificación demuestra que la idea ha sido hallada por un camino erróneo, entonces se habrá de desechar, ya para volver a recombinar los datos obtenidos, ya para recuperar más información. Lo que no supone jamás volver a empezar, pues, cuando menos, ya se ha eliminado una alternativa improbable.

La última etapa, la difusión de lo creado, es imprescindible. No habrá objeto creativo sin una socialización del mismo. Su divulgación, la participación en él de una sociedad que lo reconozca como valioso, útil y “original”, es la que configurará su verdadero sentido como producto creativo. La importancia de la innovación dirigida a aspectos activos está directamente relacionada con el poder de sus soluciones para implicar directamente a los comportamientos humanos de forma global. Cualquier mensaje producido contiene siempre una parte conocida que se ajusta a un

referente modelizado y que el uso ordinario ha convertido en paradigmático. Sus efectos son conocidos, aún antes de que se produzca como evento manifiesto, porque la naturaleza del mensaje es redundante en un alto grado. Sin embargo, si el texto es reconocido por una colectividad lectora como original, como novedoso, se debe a que, por encima de ese arquetipo sancionado por el uso y el código, aparece una halo de inspiración que, aun minúsculo, impregna toda la realización. De ser así, esa novedad, en su reconocimiento social, habrá de convertirse en modelo de imitación, tanto en la reduplicación industrial de su presencia como en los nuevos valores que propugna.

2.2.4. Música, cine y creatividad

2.2.4.1. Aspectos neurofisiológicos de la actividad musical

Algunas de las investigaciones neurofisiológicas de las últimas décadas han trabajado sobre la posibilidad de identificar un estilo cognitivo relativamente específico y distinto para cada hemisferio. Las especialidades hemisféricas izquierdas se han venido asociando a representaciones lógicas, semánticas y fonéticas de la realidad dentro de un cuadro de codificación lógico-analítica. En este plano, la elocución, el sentido rítmico, la ejecución motora musical, el cálculo, el juicio y razonamiento, serían fruto de sucesiones lógicas de orden temporal. Las especialidades hemisféricas derechas, por su parte, quedan referidas a la percepción holística de las relaciones de los modelos, de las configuraciones y de las estructuras mediante motivos visuales y auditivos. El hemisferio derecho sería el artífice de las totalidades, respondiendo con mayor rapidez, pero no con exclusividad, a lo novedoso, lo desconocido y a la creatividad artística a través de las facultades de sintetización y de integración. El canto, la tonalidad, la melodía y el ritmo quedan como actuaciones propias del hemisferio derecho, no apareciendo la competencia lingüística como requisito previo de la capacidad musical (Gardner, 1993: 354).

Aunque este concepto dicotómico debe ser asumido con la cautela que implica el estado actual de la cuestión, parece indudable la existencia de diferencias en el desarrollo de las capacidades hemisféricas atendiendo a variables como el sexo, los contextos sociales de desarrollo, o los prototipos educativos. Así, parece que mientras en la mujer evolucionan más las capacidades asociadas a lo lingüístico —hemisferio izquierdo—, en el hombre las capacidades espaciales y holísticas tiene un mayor desarrollo. Estas diferencias, de diverso orden e importancia cada una, no indican, por otra parte, ningún tipo de potencia o deficiencia para el desarrollo de la actividad musical. De admitir que la música es captada, casi en su totalidad, mediante los mecanismos del hemisferio derecho —en el que parece se activan más las fuentes de la emoción—, no hay que creer con ello, que el hemisferio izquierdo es insensible a la emoción musical. Es por medio de su totalidad cerebral que el hombre está en disposición de captar el mensaje musical.

A través de investigaciones que han trabajado mediante el procedimiento de escucha dicótica⁵² (Kimura, 1964), se ha comprobado que el hemisferio derecho es superior en la identificación de melodías. Otros investigadores, actuando en otras líneas de investigación, han comprobado que mientras las personas corrientes detectan mejor las melodías con el hemisferio derecho, los profesionales de la música presentan una mayor bilateralización de la percepción musical, muy probablemente a causa de una mayor potencialidad interhemisférica en ellos como consecuencia de su preparación profesional. En el caso de los músicos, se sospecha que se produce una mayor cooperación entre la percepción holística, bajo el dominio del hemisferio derecho, y la percepción lineal, realizada por el hemisferio izquierdo. Gracias a ello, cada hemisferio puede analizar con mayor facilidad las informaciones transmitidas por uno u otro, ya sean desarrollos de tipo temporosecuencial o desarrollos de tipo holístico.

El estudio de las capacidades y aptitudes que se ponen en juego en el ámbito de la creatividad musical presenta dificultades importantes. Las

⁵² «Procedimiento que consiste en enviar, de un modo simultáneo, informaciones verbales o musicales diferentes, inscritas en una cinta magnetofónica de doble pasta, a cada uno de los oídos. Esto permite poner en evidencia una asimetría de las respuestas» (Despins, 1989: 123).

considerables diferencias de los distintos roles: compositor, intérprete, ejecutante, director, etc.; los diferentes instrumentos y la parte corporal a cuya mecánica afecta; los grados de capacitación y sus tipos; las aptitudes innatas, etc. (Gardner, 1993: 351), imponen criterios analíticos muy distintos dependiendo a qué parte o categoría se haga referencia, pues cada una de ellas requiere procesos psicofísicos y mecánicos diferenciados. Mientras la interpretación exige una comunicación interhemisférica más fluida –mayor habilidad en la relación de lo denotativo (hemisferio izquierdo) con lo connotativo (hemisferio derecho)–, la composición y la dirección orquestal son, en esencia, condiciones más analíticas –denotativo– y holísticas –connotativo–. Parece comprobado que el ritmo o la sensación del sentido rítmico es, prácticamente, la única función musical que sigue las reglas del predominio cerebral izquierdo en el procesamiento de las funciones lingüísticas. Respecto al contexto musical, debido a que se halla estrechamente ligado al campo de las emociones y al de la expresión artística –ámbito de la comunicación no verbal–, se puede afirmar que es el hemisferio derecho el que regula la mayoría de las funciones musicales –en especial la sensibilidad del tono y el timbre–, aunque, como contrapartida, le está reservado al hemisferio izquierdo el papel de supervisar, tanto el sentido rítmico como la ejecución musical (Despins, 1989).

Estas variaciones hemisféricas en la actividad musical pueden encontrar su justificación en la menor importancia que poseen para la supervivencia. Las facultades visuales-espaciales y las lingüísticas, que son esenciales en este sentido, poseen una organización más uniforme a nivel cerebral (Gardner, 1993, 356). En cualquier caso, tales variaciones o diferencias, que han sido observadas a través de amusias y otros trastornos cerebrales similares, presentan un aspecto algo reduccionista y contradictorio si se considera que otros estudios apuntan deducciones sobre traslados de dominancia que invitan a ser cautos a la hora de establecer conclusiones definitivas sobre todo este vasto campo de conocimiento⁵³.

⁵³ El problema es que difícilmente se llegará a conocer el cerebro en su totalidad. «Para entender cualquier sistema es necesario que lo analice un sistema superior» (Alberto Portela), y esto, en principio, está fuera del alcance del hombre.

Lo que parece menos discutible es la plasticidad del cerebro como órgano moldeable y modulable según los estímulos sociales y culturales externos, como manifiestan algunos estudios que apuntan diferencias estimables en el cerebro de los músicos respecto al resto de la población. Los hallazgos de estas investigaciones⁵⁴ revelan que las zonas destinadas al registro y diferenciación de los estímulos acústicos —*mapas tonotópicos*— están más desarrolladas en aquellas personas que ejercen una actividad musical, especialmente en los ejecutantes de instrumentos, estableciéndose una relación directa entre la edad de inicio de los estudios musicales y el tamaño de esos mapas neuronales⁵⁵. Parece, por tanto, que un ambiente propicio favorece el desarrollo de estructuras especializadas para la música, pero no garantiza, necesariamente, que se vayan a desarrollar. Por otra parte, recientes estudios del Instituto de Tecnología de Massachussetts (MIT) desarrollados por Frank Sulloway, apuntan que variables como el orden de nacimiento, el entorno familiar y el número de hermanos, influyen en la capacidad creativa de los sujetos. Según estas investigaciones, son los nacidos en los últimos lugares quienes muestran actitudes más abiertas a las nuevas ideas y formas diferentes de ver y hacer las cosas, siendo los que tienen mayor predisposición a ofrecer soluciones revolucionarias, y dedicándose, por ello, a actividades de tipo creativo, artístico y humanitario.

2.2.4.2. *La creatividad musical*

La característica fundamental que determina la especificidad de la creación artística frente a la científica es la integración de lo corpóreo y de la técnica productiva desde un plano menos teórico. Lo artístico se centra más en la construcción de productos genuinamente estéticos que en la reflexión sobre su funcionalidad. La creatividad musical, en concreto, organiza sus productos estéticos desde la sensación acústica e, indefectiblemente, remite a lo corpóreo

⁵⁴ Dirigidas por Christo Pantev en la Universidad de Münster (Alemania). Se experimentó con instrumentistas integrantes del Conservatorio de Münster.

⁵⁵ Sobre la potenciación, mejora y aceleración del aprendizaje existen investigaciones que trabajan con la hipótesis de que el empleo de determinadas frecuencias específicas —superposición de campos eléctricos— para diferentes objetivos puede potenciar el aprendizaje en ámbitos tan dispares como la memoria, la música, el arte, etc. (Pines, 1983: 38).

desde la determinación sensible de su materia expresiva. La configuración de su substancia conjuga la consciencia del procesamiento con la intuición de sus habilidades. En la música, además del aspecto científico mensurable, existe una esencia sensible, inapresable para el conocimiento lógico, que son los valores, el contenido de la forma científica. Lo que hace específico a ese valor sensitivo es, no obstante, independiente de la estructura que le asiste. Su volubilidad, instalada en la conceptualización de la genialidad, de la inspiración —entendida como herramienta fundamental de la creación y humildad frente a las fronteras sin fin del conocimiento⁵⁶—, procede autónomamente, fuera del control del propio compositor⁵⁷. Aunque no en un sentido romántico, sino «como afirmación de la necesidad expresiva que siente el músico, y como vehículo de la esencialidad del propio mensaje humano, social y, sobretudo, ético-político» (Fubini, 1988). Esto no significa que la forma carezca de importancia o sea un simple vehículo en la obra musical. Su presencia es ineludible, forzosa. Sin forma, sin continente, no hay contenido, no hay mensaje, no hay reconocimiento y, en consecuencia, no hay producto creativo.

Como evento estético, la música tiene la capacidad de generar emociones gracias a que hay un compositor —creador— que le imprime su personalidad, la durabilidad de su vivencia, no sólo como intermediario sino como *conceptualizador*. Cada composición —cada producto creativo musical—, por lo tanto, es, independientemente del resto de elementos que la configuran específicamente, el especular reflejo de una personalidad creadora. La determinación del alcance de las aptitudes del músico como creador es especialmente compleja. En principio, nada le diferencia, en este sentido, de cualquier otro tipo de creador. Para la actividad musical, como para tantas otras, son precisas tanto las aptitudes de producción divergente como las de transformación, ya sea sensibilidad, fluidez, flexibilidad, originalidad, capacidad de redefinición, elaboración y composición, etc.

⁵⁶ W. Szymborska. Poeta polaca, Nobel de poesía 1996.

⁵⁷ «Algo —no se sabe qué— llega hasta nosotros —no se sabe de dónde— hasta cobrar forma sonora —no se sabe cómo— y refleja nuestro sentir —no se sabe porqué—» (Hindemith).

Parece, no obstante, que independientemente de la necesaria presencia de esas aptitudes mínimas —a veces ocultas—, es necesario que haya, unido a estas, un compromiso actitudinal, una motivación específica por el sistema expresivo de esta. Para la creatividad musical es necesario que el creador, el compositor, mantenga una disponibilidad para establecer y desarrollar la experiencia estética, es decir, que tenga una actitud estética, bien como respuesta a una orientación vital, bien como consecuencia de una concepción placentera del hacer creativo. No sólo debe poseer intuición o estar dotado de una gran sabiduría técnica, pues quien no posee una técnica difícilmente estará capacitado para conocer bien lo que se dice o se hace con el dominio de esa técnica. Es necesario que a ese mínimo talento —capacidad creativa innata—, y al conocimiento exhaustivo de su ciencia, se añada un entendimiento de la realidad global, una preparación musical auténticamente integral que se adorne en la intuición y la sensibilidad (Marco, 1993: 23), una honesta entrega de temperamento y amor por lo que se hace y se crea⁵⁸.

Y ello es porque la motivación artística se rige por particularidades que no la alejan demasiado de las de otras actividades. En casi todas las labores humanas aparece, en mayor o menor medida, un componente creativo asociado a esa capacidad inteligente de “inventar y promulgar fines”. La objetivación de un referente, de una finalidad que responde a un objetivo de acción, implica la necesidad de recorrer un trayecto, de realizar un itinerario que lleve hasta ese fin, y, para transitarlo, es imprescindible recurrir a las herramientas de la creación.

La expresión artística, y por ende la musical, está inducida por determinados factores que mueven a los sujetos creativos a asumir su sistema simbólico como vehículo de comunicación. El lenguaje musical, en su ‘usemanticidad’, permite al compositor disparar mensajes que asumen posibilidades periféricas de otros lenguajes. Expresar los conceptos a través de

⁵⁸ Sobre este punto, Chabrier reflexionaba: «Tengo más temperamento que talento [...]. Compongo como siento, con más temperamento que técnica. Pero, ¿cuál es la diferencia?. Creo ser un hombre honesto y sincero». (Schonberg, 1989).

las emociones sensibles es una de sus contingencias⁵⁹, pero no la única. La necesidad del ser creativo por sobrepasar los límites que las capacidades de sus sentidos le imponen, ha impulsado buena parte de los hallazgos y fundamentos técnicos o artísticos. Todos ellos pretenden la posibilidad de ir un poco más allá del ámbito perceptivo que le imponen las limitaciones físicas de los receptores del mundo sensible.

Lo cierto es que la creación musical, más allá de su valor social o su controvertida condición paradigmática, es una necesidad individual que se expresa en el margen de lo colectivo, con el deseo de implicar cambios en las circunstancias sociales. En este sentido se expresa el compositor Luis de Pablo cuando afirma que «hay hombres cuya forma de enraizarse en el mundo es justamente componer, provocando la venida a la realidad de objetos sonoros que antes no existían y modificando la conducta de sus semejantes con tal transformación del entorno sonoro» (1968: 24). La afirmación personal del compositor requiere que se articule de forma que sus hallazgos se diferencien de lo ya nominado y hecho; que posea su propia personalidad. Es por ello que el creador ha de mantenerse dentro de una dialéctica que le impone un difícil equilibrio entre la severa defensa de autoafirmación personal y la condescendencia ante la necesaria representatividad de la obra. Además, esa imperiosa precisión que urge al músico a componer se inscribe en una línea de sentido exógena. El impulso creador cobra un nuevo sentido, se realza enmarcándose en un contexto social, cultural, político e incluso económico, que imante la proyección de sus significados.

2.2.4.3. El ámbito de la música cinematográfica

La capacidad del cine para generar sueños y cultivar las ensoñaciones colectivas de un grupo social, pasa, en buena parte, por la acción de la música como sustancia textual. La consideración sobre la importancia social que posee la acción creadora en un lenguaje expresivo con tan poderosa energía de construcción ejemplarizante, y las circunstancias económicas, juegan un papel

⁵⁹ «El medio artístico proporciona los instrumentos necesarios para abordar ideas y emociones de gran significación, que no se pueden articular ni dominar a través del lenguaje corriente» (Gardner, 1993, 111).

destacado en la actitud del compositor. Y es que, además del estético y el psicológico, el problema sociológico influye decisiva y poderosamente en la creación artística, tanto en la "determinación externa" —el encargo social o la esperanza del público sobre el producto—, como en la forma social comunitaria de producción artística.

En la composición aplicada, en este caso al texto cinematográfico, hay tanto una función artística como una funcionalidad empresarial. El autor se ha convertido en un productor, y en el cine, el músico es un productor que aparece bajo la doble sombra de los intérpretes, que ejecutan su música, y el director del filme, que dispone cómo aparece esta integrada en el texto audiovisual. El músico creador no deja de ser un asalariado que, trabajando dentro del proceso económico de una cadena de producción, coopera en la generación de una mercancía "artística". Por ello, en muchas ocasiones, el concepto de lo creativo ha de hacer referencia más al sentido funcional de construir y descubrir de una tarea aplicada a un proceso de rango mayor, que al sentido estético y poético del término.

Las producciones cinematográficas, al igual que las de la arquitectura o las representativas, son fruto del espíritu cooperante de muchos artistas. En ellas la transcendencia del grupo, que procede en microestructuras que avanzan lineal pero continuamente, es muy acusada. Esta característica, que distingue la composición de música aplicada frente a otros tipos, presenta una extraordinaria cualidad: el trabajo dentro de un colectivo permite un fluido intercambio de ideas, una profunda polinización entre sus componentes, siempre, eso sí, que exista una determinada disposición ante el trabajo propuesto —voluntad, tenacidad, flexibilidad, unidad, etc.—, y una conciencia clara sobre la finalidad e interés del mismo.

La estructura sociométrica de los grupos suele ser diversa y multidisciplinar. Director, montador, fotógrafo, productor, ingeniero de sonido, músico y un largo etcétera, forman un conjunto extremadamente heteróclito —tanto en su formación como disposición— que, sin embargo, muy a pesar de sus perfiles culturales individuales, están llamados en atención

a la conjunción de esas diferencias⁶⁰. Armonización que no ha de significar, en ningún caso, la dilución de las personalidades, pues el mantenimiento de cierta incertidumbre intelectual, de un entorno de controlada disparidad y disidencia, invita y concita la productividad creadora de cada individuo – tendencia contra –, lo que supone una inestimable sucesión de aportaciones al conjunto del grupo.

2.2.4.4. *El proceso de creación musical*

Aún contemplando que cualquier ley musical es siempre relativa, pues se adapta a un marco en el que es capaz de explicar las causalidades pero fuera de él carece de valor; que no existen principios universales e inmutables, ya que la única ley reconocida como válida es la posibilidad perenne de mutación y de evolución del arte, dado que el arte refleja «la vida con su movilidad»; y que, por tanto, no existen leyes eternas para conocer el funcionamiento de los procesos creativos, es necesario encontrar sistemas que compensen la exigencia humana de sentido y coherencia formal. Aunque sea en función de suposiciones, y lejos de la validez de las leyes naturales –pues las leyes que rigen el arte son cuantiosas «sobre todo en excepciones» (Schönberg)–, es preciso construir complejos normativos que estimulen un hacer escolástico.

La música es un hacer artesanal, un oficio del que hay que aprender una sólida técnica, y es obligado ajustarla a las particularidades contextuales en que se desarrolla. Como ya indicaba Arheim, es un arte eminentemente procesual. Su actuación tiene un vector que marca la dirección de su sentido. Por eso, desde el prisma de lo artístico, se considera el proceso como el «conjunto de las fases sucesivas sujetas a la magnitud temporal que transcurren durante una situación, una operación o una percepción de carácter creativo». A lo largo de esas fases se llevan a cabo una serie de actividades con una intencionalidad artística, de búsqueda, de experiencia única y novedosa, a través de las cuales prospera y se materializa la *relación procesual* «establecida

⁶⁰ Las experiencias desarrolladas con grupos creativos, en otras esferas de la creatividad, indican que el rendimiento creador más alto se produce en grupos de cuatro a siete componentes.

entre el artista y su percepción de su propio desarrollo creativo» (Loek, 1996: 8-10).

En el caso de la música cinematográfica, el cine, como arte de la ilusión del movimiento, ofrece a esta un mundo de leyes que evolucionan a veinticuatro fotogramas por segundo. Pero no son solo sus características técnicas las que imponen un sistema de producción determinado. Como se ha visto, las circunstancias sociales, económicas, grupales, etc., condicionan sus resultados estéticos, y dan origen a un proceso que, resumidamente, se cumple del modo siguiente:

En una primera etapa —informativa o documental—, el compositor obtiene una doble percepción del mundo. Por una parte, el ámbito productivo que hace referencia a las necesidades implícitas de su trabajo, bien teóricas o prácticas; y por otra, el ámbito de la ficción que representa la historia narrada en el marco de un determinado discurso. Es el momento de la formulación de interrogantes; de generar preguntas que justifiquen el resto del trabajo y, sobretudo, la presencia de este, su necesidad. Earl Hagen, en su obra *Scoring for films* hace explícitas, desde una dimensión pedagógica, cuatro preguntas que, emergidas a la luz del consciente, marcan el territorio de un proceso de interpelación agotadora. El para qué, el dónde, el cuándo y el cómo, son tan sólo los railes por los que transcurre un tren a toda velocidad, cuyo maquinista es la fantasía.

La insatisfacción perceptual —en el origen de todo acto creativo— viene dada por las carencias de un texto que se ofrece demediado. El compositor siente la necesidad de completar, de cerrar y atar los significados de la ficción, *inventando* para ella desde su propios ofrecimientos. Las conversaciones con el director, el acopio de información, el mensaje soterrado descubierto en la pureza inmaculada de una primera mirada, ingenua pero inquisitiva, propone una actitud *problemática* que encamina el espíritu creador hacia la indagación. Mientras examina y reflexiona, mira el objeto y le pregunta, directa y reiteradamente. Indaga sobre la dirección de sus necesidades, sobre la dimensión de sus dudas, y espera impaciente a que la

sagacidad de las interpelaciones permita levigar adecuadamente el texto, acercándolo al recto camino de la satisfacción buscada.

Esa focalización deformadora de todo cuanto existe, que busca amoldar la multiplicidad de las respuestas a una unívoca pregunta subconsciente, es el largo tránsito que va desde la incubación del problema hasta la manifestación de sus efectos en ese acto, instantáneo e inasible, de clarividencia total, que es la iluminación. En un primer momento se trata de una primeriza iluminación que se presenta como una intuición global, como un conjunto direccionado de posibilidades hermanadas, como una suma de iluminaciones parciales que responden fraccionariamente a cada problema. Sin embargo, en ese instante la idea nacida aparece como expresa solución al problema planteado con tal pregnancia que es capaz de suturar, fulminantemente, todas y cada una de las dudas formuladas, para encaminar, desde ahora, en un acto de ciega fe, los dubitativos pasos del desconcierto hacia un objetivo descubierto entre la maraña. Surge así, una voluntad afirmada en las expectativas de éxito y en la *satisfacción intelectual*. Una imprudencia necesaria para comenzar a construir una realidad más estable, más consonante.

En la creación musical esta primera iluminación posee una naturaleza global⁶¹. En ella se produce el encuentro con el objeto, mejor dicho, con esa idealización del objeto que hace suya e interioriza el creador. Es así, aprehendiéndole, como es capaz de dar una respuesta tácita de su esencia. Una primera réplica que si bien muestra un camino a seguir, expedito mas en barbecho, lo hace tan solo desde el inicio de «una operación de larga duración, en la que la iluminación se presenta como una serie de breves y sucesivos destellos dentro de un intenso período de trabajo» (Moles, 1977: 41). En el caso artístico, la verificación, viene marcada por un trazo discontinuo que se solapa con fases de incubación-iluminación sucesivas. La evaluación de la idea obtenida —un color tímbrico, un motivo melódico, una asociación rítmica, etc.—, su tasación en términos de utilidad, de practicidad para el objetivo

⁶¹ Históricamente los propios compositores, y los biógrafos de estos, han justificado esta etapa como centro del proceso creativo, otorgándole un cierto carácter arrobado. El mismo Schöenberg, defendiendo que la música expresa la más profunda interioridad del hombre, argumenta que «la creación es un primun absoluto, fruto exclusivo de la inspiración, de un auténtico acto de iluminación del artista» (cit. en Fubini, 1988: 430).

buscado —un concepto, un ambiente, un movimiento, la plasticidad de la imagen, etc.—, dan paso a una rápida serie de transformaciones en las que se prueba y se borra, se rectifica con constancia, hasta que la idea no asume un valor definitivo y da paso a la formulación concluyente del producto creativo, ya sea a través de un procedimiento de escritura-registro, bien mediante un sistema de registro directo.

Con su difusión y socialización, el texto musical entra en uso para provocar un efecto creativo. Se convierte en objeto de cambio y de valor estético y económico. Su puesta en marcha, su integración social —en el seno de un texto aglutinante—, valida su función como instrumento de participación.

2.3. MÚSICA

Alejada de toda exhaustividad, la pretensión de este epígrafe es especialmente sincrética. Dar cabida a un interminable e incomprensivo estudio sobre la multitud de cuestiones técnicas y formales de la música trasciende, como era de esperar, los objetivos y pretensiones de la investigación, además de suponer un esfuerzo yermo que no hallaría sitio. Consecuentemente, bajo el pretexto de precisar las pautas que reflejen una propuesta de análisis musical, circunda, únicamente, tres aspectos prioritarios de su reflexión teórica actual:

- a) la justificación científica y estética del fenómeno sonoro,
- b) el análisis del valor comunicativo del signo musical, y
- c) la valoración, en el contexto contemporáneo, de la composición como actividad creadora,

y un apunte de carácter técnico sobre las herramientas aportadas por las nuevas tecnologías al proceso de creación musical.

2.3.1. Ámbito científico

2.3.1.1. Definiciones

Compendiar el fenómeno musical a través de una definición que resulte eficiente es realmente complicado y, posiblemente, utópico. A lo largo de la historia han sido numerosos⁶² los eruditos y estudiosos, tanto tratadistas como profesionales, que se han aplicado en la tarea de glosar una explicación efectiva de este arte y, aún hoy, cuesta identificar alguna que responda meridianamente a ese propósito. Los conceptos científicos tendentes a buscar la esencia de aquello que la música representa, han dado, en su propia etimología latina⁶³, un compendio de definiciones que responden a conceptos genéricos complementarios. Se puede, así, hablar de una tipología de definiciones:

- Carácter metafísico.

Parten de un apriorismo teórico en el que la música es entendida como herramienta de expresión de voluntades supraindividuales, como universalidad de lo sublime, y, como tal, su función, superior a la del resto de las artes, trasciende lo artístico en pro de lo ético⁶⁴. Platón, en la *República*, inaugura esta corriente que es continuada, posteriormente, por los filósofos del idealismo alemán, la filosofía hegeliana⁶⁵, los teóricos del romanticismo

⁶² A este respecto, Felipe Pedrell comentaba, no sin cierto sarcasmo, que no bastarían algunas docenas de volúmenes para compendiar todas las definiciones sobre la Música y sus respectivos comentarios.

⁶³ Si bien el criterio más aceptado es que proviene del latín "musica", este del término "musa", y este otro, a su vez, de vocablo griego "musike"; hay otras teorías que revelan otros orígenes etimológicos. Tal es el caso de las que dicen que los griegos denominaban a la música "tejne toon musikoon", aquellas que dotan al término de un pasado indoeuropeo, o P. Kircher que revela una procedencia egipcia a partir de la voz "Mos".

⁶⁴ El íntimo poder de sugestión de la música la convierte en el instrumento más eficaz para poner el alma en contacto con la realidad última, con la unidad esencial del universo.

⁶⁵ «La música sería el lenguaje ideal para la filosofía si se pudiera pensar con sonidos». «La música es la expresión de la parte no individual que existe en nosotros». (Hegel).

alemán —Herder, Novalis, Schlegel, etc.—, Schopenhauer⁶⁶, Wagner y Adler. Este último lo expresa del modo siguiente:

«La obra de arte musical es una materialización del devenir puro, una encarnación del eterno fluir del tiempo en el rodaje material de los sonidos. La música es el intento de aproximación simbólica del espíritu al todo, en la medida en que esa aproximación se opera mediante el ritmo interno del tiempo».

• Carácter formalista.

Se produce una explicación fenoménica que atiende a los postulados materiales y técnicos, y computa el valor autónomo de la música a partir de un formalismo autosuficiente, declarado en su dimensión científica. Son típicas de ciclos clasicistas y aparecen, desde San Agustín⁶⁷, en el siglo IV d.C., en las teorías de San Isidoro de Sevilla⁶⁸ —siglo VI—, Alfonso el Sabio⁶⁹ y Ramón Llull⁷⁰ —siglo XIII—, Hanslick⁷¹ —siglo XIX—, y Stravinsky —siglo XX—. Reinhard Schulz⁷², por ejemplo, la entiende como la «conformación artística en el tiempo de lo audible (no semántico) con el elemento de fondo del tono o ruido» (Henckmann y Lotter, 1998: 171). Dicha conformación se actualiza a través de la conjunción melódica, armónica, rítmica, etc., de sus parámetros constitutivos: altura, duración, timbre, etc. Como fenómeno es esencialmente especulativo en todas sus orientaciones pues supone una voluntad que, situada en un plano abstracto, tiene apetencia por dar forma a una materia⁷³ concreta

⁶⁶ Para Schopenhauer la música es la única expresión artística que llega a ser una objetivación de la Voluntad porque es independiente del mundo fenoménico.

⁶⁷ *"Scientia bene modulandi"*.

⁶⁸ *"Musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens"*.

⁶⁹ *"Arte de cantar et fazer sones"*.

⁷⁰ *"Musica est ars inventa and ordinandum multas voces concordantes in unum cantum"*.

⁷¹ En su ensayo *De lo bello en la música* declara el valor formal de la música y su incapacidad para la expresión del sentimiento.

⁷² Profesor del Instituto del Instituto de Teoría de la Música de la Universidad de Munich.

⁷³ El material artístico comprende tanto el elemento material de las artes, como el ente de resistencia que otorga existencia objetiva en el espacio y/o en el tiempo a las operaciones creativas.

cuyos elementos indisociables son el sonido y el tiempo. En esa línea, McEwen explica el fenómeno musical como:

«arreglo de sucesiones y combinaciones de sonidos musicales de variada altura, cualidad, intensidad y duración, según ciertos principios, algunos de los cuales parecen esenciales y necesarios, mientras que otros son inesenciales, convencionales y efímeros».

• Carácter psicológico.

La música aparece bien como vehículo expresivo de las emociones y los sentimientos internos y estados de ánimo del artista, bien como abstracción inteligente y simbólica de la realidad, o como principio de placer —teorías hedonistas—. Estas definiciones son fruto, en su formulación más literal, de la individualización moderna del artista como creador. Aún así, se encuentran precedentes en Platón, Aristóteles, Casiodoro, y, fundamentalmente, Descartes que reconoce en la música al lenguaje del conocimiento indefinido de los “afectos” y las pasiones. La psicología cartesiana dará paso, en el siglo XVIII, a la teoría racionalista de los “afectos” o *Affektenlebre*, el patetismo barroco de Mattheson, el hedonismo de Rousseau⁷⁴ y Burney⁷⁵, el psicologismo cognitivo de Combarieu⁷⁶ o Schloezer, o el mentalismo de Mursell, que declara que:

«la música es una creación en la mente del hombre. [...] Una forma de sentimiento sustantivada en una forma organizada de sonidos».

• Carácter mixto.

Comprende todas las definiciones que, desde las *Armónicas* de Aristógeno de Tarento⁷⁷, amalgama el aspecto formal, la afectividad y el carácter científico de la música. Kant percibe la música en esa heterogeneidad y, en la *Crítica del juicio*, explica:

⁷⁴ “La música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído”.

⁷⁵ “La música es un lujo inocente, en realidad innecesario para nuestra experiencia, pero un gran regalo y progreso del sentido del oído”.

⁷⁶ “La música es el arte de pensar con los sonidos, un pensamiento sin conceptos” que nos permite “intelectualizar la sensibilidad y sensibilizar la inteligencia”.

⁷⁷ Discípulo de Aristóteles. Siglo IV a.C.

«En el encanto y el movimiento del espíritu que la música produce no tiene la matemática, seguramente, parte alguna; ella es tan sólo la indispensable condición (conditio sine qua non) de aquella proporción de las impresiones, en su enlace como en su cambio, mediante la cual viene a ser posible ponerlas en conexión e impedir que se destruyan unas a otras, haciendo que concuerden por medio de emociones concordantes con ella, para un movimiento continuado y una animación del espíritu, y así para un agradable goce personal».

Actualmente, las concepciones formalista y mixta son las que poseen mayor arraigo y peso en la reflexión estética contemporánea. Especialmente esta última por cuanto trata de sintetizar la dialéctica subjetivismo/objetivismo.

2.3.1.2. Música: arte y ciencia

La Música nos ofrece una imagen del mundo. No se trata tanto de una interpretación como de una ideología global del mismo. Su mensaje es una atenta respuesta de la naturaleza, dilatado en el ámbito de una relación temporal que exige un estar presente y continuo. Es, como afirma Stravinsky, potencia que se perfecciona o traiciona al hacerse acción, en una mediación que, en su estado, resulta unívoca. Se muestra doblemente: como ciencia y como arte; como manifestación y alumbramiento; como número y como idea. Posee, a la postre, una doble identidad navegando en dimensiones tangentes, pero contribuyendo a la creación de una realidad artística cuya última voluntad es servir como medio de expresión y comunicación, y por ello, de *conocimiento*. El estrato científico del fenómeno musical es insoslayable. El principio mismo de su identidad física, el plano de su reconocimiento acústico, descansa sobre una base físico-científica. Incluso su lectura opera según una selección de codificación de tipo natural, una adaptación de lectura psicofísica, pues lo específicamente musical se atiene muy raras veces a convenciones puramente arbitrarias⁷⁸.

⁷⁸ Para ciertos autores, por ejemplo, las bases de la armonía *tradicional*, con sus fuerzas de atracción y sus poderes expresivos, radican en mecanismos de percepción imperativos, lo que no es impedimento para que la Cultura haya remarcado constantemente esas potencialidades. En cualquier caso, lo cierto es que

Tal naturaleza ofrece a la música un sentido para la acción. No vive solo en la especulación teórica de lo agible. La aleación de ambas naturalezas le capacita para superar las divergencias que, históricamente, arte y ciencia han establecido como formas de interpretación y conocimiento de la realidad⁷⁹. Estas diferencias y particularidades son, según Henckmann y Lotter (1998: 44-45):

ARTE	CIENCIA
Representa indistintamente lo universal y lo típico a través de la sensibilidad.	Representa la universalidad a través del concepto.
Es subjetivo, abierto y ambiguo.	Es intersubjetiva y unívoca.
Unidad de contenido y forma.	Contenido invariable frente a la forma.
Finalidad: formación y autointerpretación del ser humano en su entorno histórico.	Finalidad: dominación de la naturaleza; disponibilidad técnica.
Unicidad e insuperabilidad.	Multiplicidad y provisionalidad.

Tabla 1 *La música como arte y como ciencia.*

2.3.1.3. Valor y funcionalidad

Además de sus correlaciones con la ciencia, la música, por su carácter expresivo y comunicativo, tiene una dimensión de utilidad, planteada históricamente, como residencia en sí misma, sin necesidad de buscar ese valor absoluto o relacionado de uso fuera de ella. No obstante, y aunque no todo es extrapolable entre esta y otros sistemas simbólicos por «la variedad de modos de expresión de la música [...] y la posibilidad de generar incontables formas expresivas sin ninguna referencia a significados externos» (Gardner, 1993: 167-168), lo cierto es que el pensamiento mágico primero, y algunas corrientes de pensamiento contemporáneas después, le han atribuido siempre incontables y variadas utilidades: curación, invocación, expresividad, etc.,

esas virtualidades preexistían y que la Cultura, lejos de inventarlas, lo que ha hecho ha sido descubrirlas para manifestarlas.

⁷⁹ El instante germinal de ambas es común: la magia, pero su autonomía respecto a esta dista de la Antigüedad a la modernidad.

reconociendo una constante de utilización histórica: modos griegos, modos eclesiásticos, teoría *degli affetti* en el prebarroco, mística de tonalidades en el sistema armónico-tonal-funcional, efectos psicológicos de los románticos, invocación descriptiva de los nacionalistas, etc.

Este sentido funcional, que no se ha dado exclusivamente en la música aplicada sino que también se hace patente en la música de construcción *pura*, ha establecido ciertas categorías de utilidad como metatexto que bien pueden verse reflejadas en una clasificación de este tipo:

1. Función **Mitológica**. Ligada a un régimen litúrgico más o menos estricto, a una especulación de naturaleza matemática, o a un simbolismo instrumentalizado. Típico de las culturas de la Antigua Mesopotamia, Egipto, etc.
2. Función **Mitomágica**. Asociaciones divinizantes (Ragas, Talas y Kharajas), principios poéticos (*Yang y Yin*), simbolismo trascendental (canto sintoísta: escala pentátona, Gamelan, pelog y la *slendro*). Característico en las culturas de la India (Vedas), China, Japón, Tibet, Asia sudoriental.
3. Función **Propedéutica**. Poder educador. Modos y tropos. Ideal platónico y *mímema* aristotélico. Formación de aptitudes: *paidaía*, *katharsis* y *diagogé*. Representativo de la Grecia antigua, la Ilustración, Estéticas políticas del siglo XX, etc.
4. Función **Litúrgica**. Sistema de modos melódicos y rítmicos. Estructuración del servicio religioso. Característico de las culturas judía, árabe, cristiana, etc.
5. Función **Estética**. Expresión sensible de lo bello en el ámbito de la filosofía del arte y la estética. Manifestación de la perfección y armonía del mundo. Representativo del Renacimiento, Barroco, etc.
6. Función **Orgánica**. Constitución socializadora de la música como aparato espacio/temporal, pero también valor como mercancía en el ámbito de la reproductibilidad. Característico, especialmente, de la

sociedad de masas del siglo XX. Dos funciones distintas: Económica y Sociopolítica

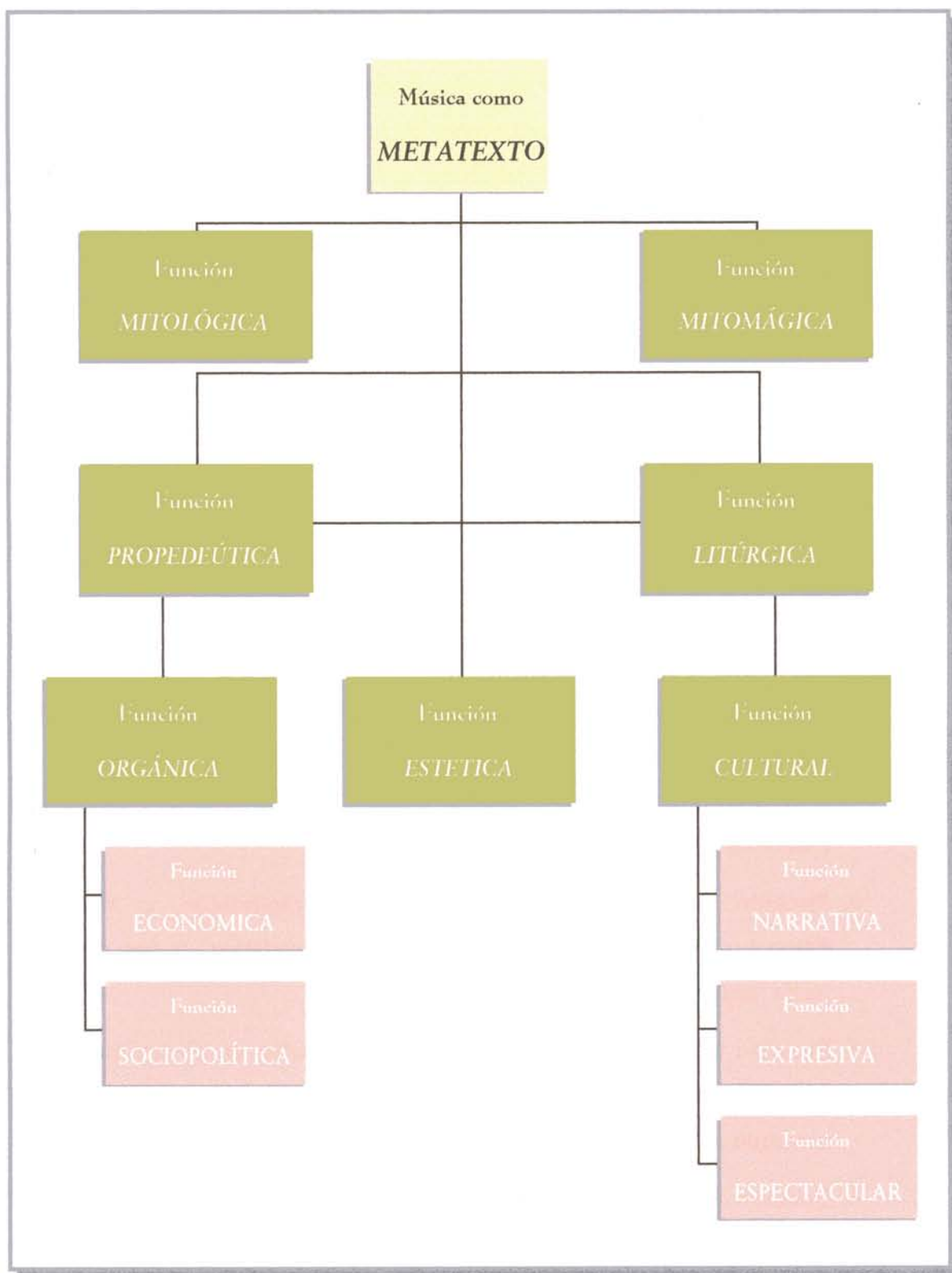


Fig. 14 La música como metatexto

7. **Función Cultural.** Asociada a las posibilidades discursivas y descriptivas de la música como texto. De una u otra manera, distintivo de casi todas las culturas. Tres posibilidades:

- a) Expresiva
- b) Narrativa
- c) Espectacular

2.3.1.4. Parámetros y rudimentos sonoros

La música, para conformarse artísticamente, precisa de la conjunción de determinados componentes —altura, duración, color sonoro, intensidad, etc.— que determinan, en sus combinaciones, los rudimentos sobre los que se establece su expresividad. El trabajo de un compositor presupone la disposición y finalidad de esas variables para dotarlas de discursividad en el tiempo. Se vale para hacerlo de cuatro elementos básicos: ritmo, melodía, armonía y timbre, que seleccionados y combinados en su multiplicidad, asumen una vitalidad textual que les engarza formalmente, completando el programa creativo de este.

El sentido del término sonido hace referencia a todos los aspectos de selección tímbrica, instrumental —en cuanto a su coloración y en cuanto a su número—, al ámbito de alturas que permiten, y resultados tímbricos de la fusión de diferentes timbres simples en estructuras complejas. Es decir, todos aquellos parámetros que establecen una relación directa entre la sonoridad como sustancia inconexa y su selectividad en el marco de reflexión de un determinado sistema estético-musical.

El aparato rítmico comprende todos los tipos de rítmicas, compases, subdivisiones, *tempos*, dinámicas, agógicas, disfunciones temporales como el *rallentando*, el *acellerando*, etc., expresividades especiales como el *rubato*, etc., o la transpolación del ritmo a alguno de los otros elementos, dentro de una regularidad de retorno temporal libre y fluida, percibida como movimiento innato. Puesto que la música es un arte crónico «de naturaleza dinámica» (Guillot Gimeno, 1988: 85) que supone la organización del tiempo desde la dimensión sonora, para la ordenación del movimiento de los sonidos hace

falta un valor mensurable: el metro es su elemento material, y el ritmo el formal. El metro cuantifica el número de partes en que se divide la unidad musical, y el ritmo cómo se agruparán estas partes iguales en un compás dado. La pulsación del metro revela la presencia de la invención rítmica ya que hay una relación entre el metro y el ritmo, tanto en el sentido de jerarquía como en el crononómico⁸⁰.

En cuanto a la melodía, sirve de organizador primario entorno a ciertos cánones o bien construye el hilo conductor de la propia obra a partir de diseños puramente melódicos. De esta manera, permite jugar con los elementos de sucesión de alturas, recursos contrapuntísticos y con las múltiples posibilidades que estos ofrecen: tema directo, inversión, retrogradación, inversión de la retrogradación, estrechamiento temático, etc.

La armonía, como sistema dialéctico de la *consonancia* formal de una heterogeneidad⁸¹, permite todo tipo de recursos expresivos. Primero la asociación o no a una tonalidad o modalidad concreta, el uso de un sistema atonal o de elaboraciones concretas de escalas por semitonos, tonos o incluso, fuera del sistema temperado, microtonos. Luego, la disposición textural de estos de forma monofónica, homofónica, polifónica o heterofónica. Frente al resto de parámetros musicales, que son partícipes, como elementos constructivos, en otras realidades extramusicales, el armónico⁸² está especialmente capacitado como portador de significación pues se muestra en exclusividad dentro de la expresión musical y posee una importante capacidad descriptiva.

Las propiedades armónicas están relacionadas con las facultades –de frecuencia vibratoria, de ritmo microtemporal– que los diversos intervalos

⁸⁰ Véase a este respecto la lección sobre el Fenómeno musical en *Poética musical* de I. Stravinsky (Emecé, 1952).

⁸¹ La Tonalidad, como queda apuntado desde el Tratado de armonía de Schönberg, es, simplemente, «uno de los medios más eficaces para lograr un buen resultado en música», pero no el único.

⁸² Con este término no se debe entender únicamente «la ciencia de los acordes y de sus enlaces» sino todo lo que concierne a la altura de los sonidos, pero percibida no tanto como color o como distancia, sino como valor específico, susceptible de combinarse en «*términos de intervalos (grados y tipo de parentesco) característicos y reconocibles (más o menos consonantes), en términos de escalas, de acordes y de otras figuras tanto sucesivas, melódicas, como simultáneas, polifónicas y puramente verticales (homofónicas)*» (Pousseur, 1984).

musicales establecen entre los sonidos o notas, y con la extraordinaria capacidad del aparato auditivo para captar estas propiedades bajo una forma sintética y cualitativa. Tanto los grupos de intervalos como las escalas, melodías, acordes o estructuras polifónicas, constituyen, al ser proyectadas en el tiempo, *figuras* proporcionales, a la vez geométricas y *coloreadas*. En virtud a su naturaleza matemática, las estructuras armónicas mantienen una relación de principio con las nociones esenciales de la realidad material —por ejemplo, con las estructuras ondulatorias, atómicas o moleculares—.

Cada uno de estos elementos, cuya actuación *independiente* configura la dimensión de su valor y alcance, se dispone simultáneamente en una retícula de interacciones que conforma, para cada uno de ellos y para su conjunto, una aportación al movimiento de la obra musical que determina su asistencia formal. En definitiva, concreta cómo esos elementos tipológicos marcan el crecimiento de la obra. Y es que la música revela su contenido a través de la forma musical. Por ello, no existe una distinción sonora evidente entre forma y contenido. Ambos se presentan en una amalgama que se ofrece como configuración en el seno de categorías estructurales. Categorías que surgen como consecuencia de abstracciones genéricas a partir de la individualidad de cada obra musical, que es específica en su singularidad pero que participa de ese ente global que es la forma:

«La configuración de una obra de arte musical, y por ende su forma, es individual. Todas las manifestaciones formales obedecen, en consecuencia, a la ley inmanente a la obra, cumpliendo una función sólo válida en esa obra. El objetivo de la teoría funcional de la forma es el de revelar estas relaciones en el análisis de la obra de arte individual. Sin embargo, para llegar a una terminología válida, se requiere la abstracción de lo individual hacia lo general. Por ello, la teoría esquemática de la forma establece modelos que constituyen normas con las cuales puede medirse y describirse la obra de arte individual con respecto a su forma»
(Michels, 1989:107).

No obstante, frente al concepto tradicional de forma, que parece referirse por lo visto, al menos históricamente, a un objeto cerrado, casi

arquitectónico, que define una serie de relaciones estructurales unívocas e inmutables, el término crecimiento (LaRue) se refiere más a la suma del resto de elementos conformantes del proceso musical. Hace referencia a dos aspectos que parecen inexcusables en la música y que la forma, por sí sola, no contempla. Por una parte, implica un «sentido de continuación expansiva», o lo que es lo mismo, un proceso de evolución identificable y abierto. Por otra, la «sensación paralela de ir logrando algo permanente», que viene a indicar el resultado mutable pero reconocible que va ofreciendo la sedimentación temporal y memorizable de los acontecimientos sonoros. Se justifica, así, que «la forma musical es la memoria del movimiento» (1992: 88). Por ello, a nivel analítico, resulta convincente, sin perder de vista su carácter unitario, estudiar el proceso de crecimiento desde las dos perspectivas que le definen: la articulación estructural, es decir, la disposición relacional que se establece entre los elementos que la conforman, y la huella, la imagen que generan en el oyente colectivo esas sucesiones.

2.3.2. El sonido codificado: la música como *lenguaje*

2.3.2.1. *La escucha musical*

La audición presupone la percepción del mensaje musical y sirve para evaluar la situación espacio-temporal, realizar el reconocimiento del territorio, el fondo auditivo. Como en cualquiera de los otros tipos de percepciones se pueden reconocer, a tenor de su profundidad, dos planos diferenciados: la percepción superficial, que es articulante, gestáltica, y la profunda, que se produce de forma distorsionante y desarticulada en los estratos más profundos de la mente. A su vez, estas corresponden a dos formas de entendimiento antagónicas: sincrética, que es una captación comprensiva y precisa de un todo cuyos elementos son cambiables y variantes, y analítica, cuya visión diferencia y fragmenta el objeto en las partes que se compone.

Para Ehrenzweig (*El orden oculto del arte*), en la música, como en todas las artes, hay una estructura profunda que solo es perceptible con la percepción sincrética o inconsciente. Para alcanzar la percepción inteligente que presupone el sincretismo, es preciso abandonar «las jerarquías de las

estructuras estimulares» para tratar de captar el mensaje en su dimensión de transmisor de conocimiento, de transportador de contenidos conceptuales o expresivos. Como recuerda Barthes en *El cuerpo de la música*, en el proceso auditivo hay que diferenciar entre el oír, que es un fenómeno fisiológico, y el escuchar, propiamente dicho, que es una acción psicológica inteligente de selección e implica, consecuentemente, una intencionalidad que marca la dirección de su actividad:

- a) hacia los índices,
- b) hacia el desciframiento de los signos,
- c) centrándose en el emisor, no en el contenido, es decir, en el significado general.

Desde esos criterios, Pierre Schaeffer –y después Michel Chion–, establecen, para el discurso audiovisual, tres tipos de escucha diferenciados. La primera, la escucha casual, que corresponde al oír, y que remite al reconocimiento de la causa sonora individual o la categoría genérica de esta; la segunda, la escucha semántica, que se relaciona con el escuchar, y hace referencia a un código y a un acto inteligente y diferencial de lectura; y la tercera, la escucha reducida, que incorpora el acceso a los índices objetuales del sonido por sí mismo.

Ahora bien, el mensaje musical no busca solo la intelectualidad de su receptor. Por encima de la conceptualidad inteligente –imprescindible–, persigue su sensualidad, sus sensaciones, su fantasía, de tal forma que la estructura musical sea vehículo y parte del contenido que referencia.

La producción de sonoridades que son objeto del acto de la escucha responden a cuatro posibilidades, según la intencionalidad o aleatoriedad de su suceder:

- a) Intención explícitamente sonora. Son fundamentalmente emisiones vocales o la puesta en vibración voluntaria de algún cuerpo apropiado. Su emisión contiene mensaje.
- b) Acción intencionada pero sin vocación comunicativa. Caminar, el ruido de una puerta, etc.

- c) Acontecimientos puramente mecánicos. Pueden responder a
 - c.1. efectos de inercia: manifestación de la estructura funcional de un objeto como, por ejemplo, una ventana que golpea por efecto del aire.
 - c.2. presencia de ciertos fenómenos físicos como, por ejemplo, la gravedad.
- d) Azarosos. Vinculados a movimientos puramente estadísticos que están privados de coordinación estructural acabada y unificadora. Por ejemplo, ruido de la lluvia que cae, del oleaje del mar, etc.

Hay que considerar que en la escucha de estas sonoridades hay siempre presente, además, una polución sonora, un ruido atribuible al medio, que dificulta su correcto desarrollo. Esto tiene una importancia capital en los sistemas de reproducción técnica por cuanto los productos a los que sirven de medio se valen de esta para definir, respecto al auditor, el territorio, el espacio de la seguridad; para hacer de lo confuso e indiferente algo distinto y pertinente; cumplir, en definitiva, una función de vigilante, de centinela textual.

2.3.2.2. *Asemanticidad del signo musical*

Desde una noción lingüística, no es posible hablar de la música en el sentido estricto que impone el término lenguaje. A priori, existe una incapacidad ontológica para establecer una lista cerrada y unívoca de signos, razón que imposibilita crear un repertorio léxico, y aunque se puedan encontrar ciertas reglas que rigen su articulación, siempre estarán sometidas a valores histórico-culturales. O lo que es lo mismo, parafraseando a Eco, la disposición musical «no configura referencias semánticas, sino una suma dada de relaciones formales perceptibles entre sus elementos» (1990: 206). Pero lo que no es cuestionable es su capacidad comunicativa. Aún funcionando «fuera de la coincidencia exacta entre el signo y su referente, ubicándose en el ámbito extraordinario de la descripción e invocación múltiple», lo cierto es que sin ser un lenguaje opera como tal, su comunicabilidad se desarrolla a través de procedimientos observables, medibles y verificables. Una vez que las formas

musicales, a través de la repetición, se distinguen entre sí y son por ello, agrupadas en clases con propiedades comunes estando capacitadas para articularse, llegan a convertirse en un léxico más o menos diferenciado y susceptible de articulación:

«La música permite y exige el desarrollo del lenguaje, pero jamás podrá ser agotada por éste; la música supondrá un ideal y una crítica constante; nos obligará a preguntarnos siempre acerca de la relación entre el nombre y la cosa, a sumergir una vez más el uso de las palabras en el baño de la Juventud de la metáfora» (M. Butor⁸³).

Aún siendo explícita la necesidad de comprender la música como expresión pseudolingüística — más aún en el marco de referencia que impone, como se verá, la conjunción textual en el discurso audiovisual —, García Jiménez (1993) señala la necesidad de extremar las precauciones a la hora de establecer analogías lingüísticas entre la palabra y la música. A este respecto, afirma que mientras la «función del signo verbal es designar y nombrar, [...] la del signo musical es expresar». Precisamente, el carácter abstracto, diferidamente referenciable, del signo musical le hace extremadamente vulnerable a todo tipo de «decodificaciones aberrantes». No obstante, el discurso musical participa de las propiedades del discurso verbal y del discurso icónico: «orden, duración y frecuencia».

- El **orden**, que él parece asimilar fundamentalmente a la articulación melódica y formal, y que englobaría sin duda, además, las relaciones sonoras, armónicas y rítmicas, tanto secuenciales como simultáneas, amen del orden subyacente a los procesos de crecimiento.
- La **duración** que mana de la naturaleza temporal del discurso musical y le acerca por tanto a las estructuras de carácter narrativo y diegético, al tiempo que le separa de lo descriptivo. Por fuerza, cuando la música describe, explica y detalla en y para el tiempo. Si, por añadidura, cumple esa función con cualquier otro elemento es

⁸³ Cit. en Pousseur, 1984: 23.

como consecuencia de integrarlos —espacio, personajes, etc.—, en ese devenir.

- La **frecuencia** entendida tanto como repetición que nos permite el reconocimiento por reproducción motivica y formal, como movimiento vibratorio en una unidad de tiempo, base sobre la que descansa el fenómeno mismo del sonido, y, más concretamente, del reconocimiento acústico de los sistemas «armónico-melódicos».

2.3.2.3. *Los procesos de codificación*

Un proceso de codificación consiste, según las definiciones del RAE⁸⁴, en la expresión de caracteres según las normas de un código determinado, que reúne en su seno un conjunto de reglas empleadas para la representación de datos; a saber, un sistema de signos y normas que permite comprender un mensaje bajo un consenso establecido explícita o tácitamente entre sus usuarios. Su valor se manifiesta en la percepción como interpretación de la sensación según elementos referenciales. La sensación, que en principio es igual para todos los integrantes de una colectividad, pues supone, exclusivamente, la impresión⁸⁵ producida por los objetos en los sentidos, es compilada en un catálogo referenciable de entidades significantes, cuya legitimidad es compartida por cada una de las individualidades. Sin embargo, la suficiencia comunicativa, informacional, y de novedad de la comunicación descansa, por mor de su esencialidad, en la capacidad de sorpresa, y ahí es que las representaciones arquetípicas venden el significado a la nada. Cuando una forma de hacer es tan redundante que ya su significación no dice nada, el valor comunicativo o expresivo que pudiera tener en origen pasa a convertirse en una matriz y como tal, su valor pasa a ser, prioritariamente, relacional. Por ello, la importancia de los sistemas de comunicación estética radica en la conjugación de ambos componentes: regularidad codificable, y sorpresa, novedad creativa.

⁸⁴ XXI edición.

⁸⁵ Aunque tan solo la pura impresión como impacto, pues la sensación, si ha de pasar necesariamente por un sistema perceptivo, cual sea, posee ya una mediación específica fruto de las diferencias interpersonales del propio sistema.

La significación como uso es un elemento fundamental para comprender el funcionamiento de los códigos. En las culturas musicales, la sedimentación que produce la erosión de los usos es el conformante de las formas significantes. El hombre tiene la libertad de seleccionar sus herramientas, los instrumentos con los que cambiar la dimensión de su paisaje sonoro, pero se hace esclavo de las formas que él mismo crea. En tono metafórico, en el más remoto y puro de sus estados, la individualidad humana es una planicie inmaculada formada de materiales de muy diversa naturaleza —razón esta, que previene una sintomatología tácita—. La acción de la sociedad, como agente externo erosionante, crea, con provechos dispares, atendiendo a las características del sujeto, unos caprichosos cauces que van a ser los canales que encaucen sus ideas. Esas huellas, que aún no son los códigos —pues si así fuese habría tantos códigos como sujetos— originan un abstracto acuerdo, a partir de las imaginarias similitudes de toda la colectividad, que determinan el nacimiento del Código.

2.3.2.4. Música y código

La localización, dentro de los códigos culturales de lectura, de una tonada o fórmula musical primigenia que surja como primer motivo musical, de una canción original —en su acepción de origen— (Gadner, 1993), es extremadamente complicada. No así el descubrir «procesos comunes que gobiernen toda la actividad simbólica temprana». Es decir, aunque es prácticamente imposible encontrar el producto cultural primigéneo, es factible acercarse al reconocimiento de los procesos y procedimientos que le dieron origen. Sobre este punto, no obstante, no hay, ni mucho menos, un acuerdo definitivo. Su controversia se puede pincelar a través de dos grandes corrientes de pensamiento enfrentadas:

- a) La que parte de las teorías de Leonard Bernstein, apoyado en la Lingüística de Chomsky, que considera probada la existencia de una canción básica resultado del «conjunto de predisposiciones humanas genéticas y de las leyes físicas que gobiernan la armonía musical»; y se continúa con la teoría del etnomusicólogo Bruno Nettl que incide

en que existen un conjunto de cánticos básicos universales de los que derivan las diversas melodías del mundo; y

- b) los relativistas culturales, que postulan que las canciones iniciales del niño reflejan las prácticas melódicas, armónicas y rítmicas de cada cultura particular porque «ningún individuo crece en un vacío acústico».

Si bien no es posible encontrar un único, exclusivo y dogmático eje en torno al cual se apoye toda la actividad significativa de la música, sí se puede establecer que, independientemente de los resultados, la comunicación solo puede ser efectiva desde el establecimiento de un consenso social⁸⁶. Una expresión popular de decodificación que en cierta medida debe estar asociada y vinculada a ciertos valores trascendentes. Pero para que este sea viable es necesario que se den unas condiciones mínimas en el establecimiento de un sistema de comunicación —objeto y fin del código—. Es decir, que se constituya una cadena completa en la que, además del emisor, el medio, el código consensuado, y el mensaje, haya un receptor. No es posible la información sin receptor: «las noticias, datos, señales de la realidad se hacen más significativos, se convierten en información cuando encuentran un receptor adecuado» (Marina, 1993: 44). Bajo esta perspectiva del problema, el concepto de receptor tiene una doble lectura. Es obvio, evidente y lógico que sin auditor no hay escucha —como principio acústico, no hay música sin oyente—, pero puede ser que, aún habiendo receptor de forma física, si este no está capacitado, no dispone de los medios o conocimientos necesarios, es decir, desconoce el código establecido por el emisor para recibir el mensaje —y aquí es donde recibe todo su significado lo de "receptor adecuado"—, tampoco se produce información.

En este sentido, Eco (1990) significa que son precisas dos condiciones para la univocidad y claridad del mensaje musical:

⁸⁶ «El concepto de connotación indica que el proceso de "desciframiento" de un mensaje no es una cuestión individual. El sujeto receptor es siempre un ser social mediado por las circunstancias sociales» (Henckmann y Lotter, 1988: 159).

- a) Adhesión a una convención probabilística: relaciones orgánicas de contexto.
- b) Cierta redundancia, que remite a la necesidad del oído de buscar el camino más sencillo de acuerdo con un «índice de racionalidad» basado en los objetivos y en las convenciones lingüísticas asimiladas (o.p. 208).

2.3.2.5. Los referentes musicales

En el mensaje lingüístico, los gráficos que representan las letras son signos que tienen una conexión arbitraria con su referente. En este caso, una determinada emisión vocal tiene, por así decirlo, un referente natural fónico, no conceptual. De la unión de varios gráficos, que son estímulos luminosos para la visión, de su sintaxis y morfología, surgen ciertas agrupaciones que tienen un doble referente: fónico y conceptual; se trata ya de un sonido que a la vez expresa un concepto. La unión de varios permite la formación de frases, oraciones, etc., de las que se puede decir tienen tres referentes: fónico, conceptual y conceptual relacional —fruto de los significados que nacen y los anclajes que se producen entre las diferentes palabras—. La suma de frases da origen a capítulos, etc., y en último extremo a textos u obras, que poseen cuatro referentes: fónico, conceptual, conceptual relacional y sintético —centro ideológico del texto—.

En el mensaje musical ocurre, ciertamente, algo parecido, pero solamente parecido. Los diferentes sonidos, múltiples y casi infinitos, no han sido acotados, como los gráficos lingüísticos, en un repertorio definido y ultimado. Aunque históricamente el repertorio de sonidos se ha visto reducido por las posibilidades de generar instrumentalmente su gama de frecuencias —desde la voz humana a los instrumentos actuales más sofisticados—, en rigor, solo vendría limitado por los límites de audibilidad humana —16 a 20 Hz para el más grave, 20 KHz para el más agudo—, entendiendo con ello por música sólo aquello que es sensible acústicamente. El mensaje musical tiene en primer lugar un referente sónico (fónico + origen o fuente + localización). La unión de los sonidos musicales, a pesar de lo que

pueda parecer, siempre responde culturalmente a una “gramática” definida, bien de forma explícita –teorizada– o implícita –natural–. De tal forma, muy a pesar de la aleatoriedad que pudiera, y que de hecho se da, esa “gramática” condiciona unas formas de hacer, unos hábitos relacionales que, en cierta medida, se van “codificando” con el uso, dando paso a unos referentes relacionales, que, de forma remota, articulan ciertos contextos significantes abiertos. En este sentido, nuevamente, solo el conocimiento del código permite la decodificación de los mensajes en toda su extensión. Sin embargo, a diferencia del lenguaje oral, en la música permanecen aspectos que coadyuvan a la formación de esos mensajes relacionales, pero que funcionan de forma relativamente independiente. Estos aspectos, vendrían explicitados por el valor universalista de la música, que sin ser absolutamente confirmable ni cierto, permite que ante ciertos elementos como el ritmo se responda con fruición, independientemente del conocimiento del código. Evidentemente, no en la misma medida que aquellos que lo dominan en su totalidad, pues siempre se pierde una parte que es la relación entre este componente y los demás, pero sí de forma sintética –centro emocional de la representación–.

2.3.2.6. La música como representación

Los sonidos, lejos de ser entidades independientes, desgajadas del resto de la realidad, aportan una interpretación de las cosas. En cada sonido se encuentra la referencia a un cúmulo de relaciones de dependencia o de homeomorfia constatables entre diferentes niveles de la realidad:

«Por ser el sonido advertencia y signo desde el origen, cualquier concepción de lo real que lo integre anula forzosamente toda diferencia absoluta entre naturaleza y lenguaje, es decir, entre materia y pensamiento; así pues, todo es susceptible, digno de ser interpretado; nada queda ya libre de la luz y de la inteligencia. Por esto, yo declaro que la música es un arte realista que, incluso en sus formas más elevadas, más aparentemente despegadas de todo, nos muestra algo sobre el

mundo, que la gramática musical es una gramática de lo real, que los cantos transforman la vida» (Michel Butor, La Musique art réalisé⁸⁷).

Ahora bien, la respuesta a cuáles son aquellas propiedades que le permiten a la música representar o evocar un campo de lo real, lleva, indefectiblemente, desde las imitaciones *cuasi* literales a las analogías relativamente metafóricas. Se trata de instaurar relaciones análogas, cada vez con mayor claridad y de una forma gradual, en medio de un contexto diferente: preservar la capacidad de la sorpresa a través de una sabia administración de los elementos extraños al *sistema lingüístico* imperante.

Según Pousseur (1984), cada texto musical configura sus mensajes según las intenciones y mecanismos señalizadores que utiliza. Pueden darse tres casos: que forme parte de un espectáculo externo, que sustente un texto independiente, o que sirva de testimonio explícito de una intención ilustrativa o imitativa. En cualquiera de esos niveles se pueden encontrar obras paradigmáticas. Pero no se ha de olvidar que la ósmosis de los textos, la reconversión de estos a través de la hipertextualidad, permite transportarlos de unos niveles a otros. Es muy difícil, por tanto, que ni tan siquiera en las obras especialmente ajustadas al método, ajenas a cualquier concesión ilustrativa, no se pueda rastrear la huella de ciertas estructuras precisas y prácticas acerca de la acción y los agentes que la han producido. Además toda música, por pura y autónoma que se pretenda, siempre surge de un escenario psicoteatral donde el compositor proyecta las *alegorías de su destino*. Este estigma determina y condiciona desde su génesis, sus potencialidades.

Queda evidenciado, por tanto, que la Música, independientemente de sus *contenidos intrínsecos* —campo de impresiones, emociones y expresiones oníricas y psíquicas cuya traducción parece reservada al lenguaje musical—, tiene la capacidad de representar otras muchas *realidades* a las que aglutina, otros *contenidos extrínsecos* —referidos a realidades exteriores a la música—. Es un epicentro entorno al cual se atomizan todo un universo de virtualidades comunicativas representadas por medio de la totalidad de las experiencias

⁸⁷ Cit. en Pousseur, 1984: 9.

estéticas. Estas realidades tipológicas se articulan de forma circular en función del referente:

1. Relación de **hipertextualidad**. Música que describe a otras músicas.
2. Relación **onomatopéyica**. Música que describe fenómenos sonoros no musicales — lingüísticos, vocales, humanos, intencionales, etc. —.
3. Relación **descriptiva**. Música que describe movimientos no necesaria ni esencialmente sonoros — rotaciones astrales, variaciones de luz — o de los que omite su sonoridad — discurrir del agua de un río —.



Fig. 15 Música y representación.

4. Relación **sinestésica**. Música que describe realidades sensibles inalterables — colores, olores —.
5. Relación **psicológica**. Música que describe estados psicológicos interiorizados ligados a una afectividad sin imágenes.

6. Relación **narrativa**. Música que se articula como discurso, interna o externamente.
7. Relación **conceptual**. Música que representa nociones despersonificadas e irreducibles al campo de lo sensorial —Justicia, Fe—.
8. Relación **autónoma**. Música que se representa por sí misma.

Este último tipo cierra el círculo regresando al origen. Se establece, así, la circularidad y recursividad del procedimiento.

2.3.3. La composición hoy

2.3.3.1. *La evolución musical como proceso dialéctico*

Por principio, cuando en la música, al igual que en cualquier otra experiencia artística, se hace referencia al progreso artístico no se hace en el sentido de alcanzar entidades más perfectas o mejores, sino en el de la inquieta búsqueda de nuevas extensiones que ofrezcan alternativas a lo ya conocido y permita que la música prolongue su senda. Aunque su evolución histórica no sigue una línea recta y unívoca, se pueden reconocer dos constantes que definen el devenir estilístico de esta evolución:

- el alargamiento de las dimensiones, y
- la especialización funcional del material.

En el primer caso, se evidencia a través del crecimiento de los estereotipos formales y la consecución de obras de mayor complejidad estructural. En el segundo, por medio de una búsqueda incesante de recursos novedosos que aparecen como síntesis de una lucha continuada entre tradición y vanguardia. Se trata de una exploración incansable de los límites de los elementos musicales para transgredirlos e incorporar nuevas posibilidades al lenguaje musical. En esta evolución, la importancia del lenguaje dialéctico es transcendental. Ante una tesis consagrada y valorada en sus frutos, aparece una reacción, la antítesis, que rompe los moldes socio-culturales reconocidos para ratificar su personalidad creativa. El resultado de ese enfrentamiento,

fratricida y generacional, se ofrece en una síntesis en la que se fundamenta el devenir de la creación a lo largo de la historia:

«En esta dialéctica de adhesión y rechazo puede explicarse las siempre renovadas polémicas de los antiguos y los modernos: una situación en la que hace crisis la vigencia de un modelo y se buscan (y encuentran) otros radicalmente opuestos. En el fondo, ese es el proceso vital de la música, y de todo el arte y pensamiento: sólo puede darse un paso adelante rechazando – al menos en algunos aspectos – el magisterio anterior» (Barce⁸⁸).

Ante los procesos evolutivos podemos contemplar dos posturas estéticas diferenciadas entre compositores y críticos. Por una parte, «los que han sentido el vértigo de rechazo a lo consagrado», a los que se debe agradecer la evolución de los lenguajes musicales⁸⁹; y de otra, la de aquellos que sufren la «patología del magisterio» y que han manifestado la muerte de la música, el fin de su significado, al llegar a cimas de creación insuperables⁹⁰.

2.3.3.2. El compositor y su público: originalidad⁹¹ vs comunicación

Cuando se descubre un nuevo lenguaje estético –como conjunto susceptible de describir realidades desconocidas–, abriendo caminos inéditos hacia formas nuevas de interpretar la realidad, y cuando de este modo surgen originales materias musicales, lo que se está haciendo es apelar a un naciente comportamiento perceptivo. Este cambio implica, de inmediato, la necesidad

⁸⁸ Revista *Scherzo*, Dic. 1996: 132.

⁸⁹ «Si basta con romper una costumbre para merecer el calificativo de revolucionario, todo músico que tiene algo que decir y que sale, por así decirlo, de la convención establecida, deberá ser reputado como revolucionario» (Stravinsky, 1952: 16).

⁹⁰ Según Barce, en ese error están pensadores de la talla de Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Oswald Spengler, Thomas Man o Theodor Adorno.

⁹¹ «Y es que la originalidad, como es sabido; pero importa repetirlo con frecuencia ya que con tanta frecuencia se olvida; no consiste en la novedad de los temas, sino en la manera de sentirlos. En arte y en Literatura se descubre cada día el Mediterráneo, lo mismo que para un alma poética el sol de cada día es un nuevo sol. Para el filósofo desengañado, nada nuevo hay debajo del sol, para el poeta de ilusiones, todo es debajo del sol nuevo a cada instante» (Unamuno).

de avanzar hacia estructuras de producción distintas. Estas nuevas formas deben nacer, no de la generación de un vocabulario original, sino de la creación de un lugar común dialéctico en el que puedan dialogar los idiomas pasados, presentes y futuros, con miras a lograr que la representación de sus diferencias acerque a una verdad más completa.

En ese proceso, la actitud del público es transcendental. Su empatía ante el acto poético y artístico musical, los procesos de identificación-proyección con el artista y con la expresión de este, condicionan un juicio artístico que «no es determinable por principios» (Kant). De ahí que tenga especial importancia que todos los componentes de la cadena artística, especialmente el receptor⁹², cultiven sus *fuerzas sensitivas*, su sensibilidad, a través de una educación estética que forme su gusto y fomente la capacidad de juicio. Consecuentemente, la *estética musical*⁹³ ha de cumplir una función interpretativa equidistando de la creación viva y de la interpretación de la realidad. Debe buscar y promover el perpetuo cambio, el valor perecedero, interpretando los valores caducos como piezas conexas de una secuencia estética lógica, uniforme y metódicamente observable (De Pablo, 1968).

Puesto que la percepción y fruición de la obra artística se origina, además de en la necesidad estética del ser humano, en su instinto lúdico, en el reconocimiento de la libertad inteligente que ha transformado la realidad para manifestarla artísticamente (Marina, 1993: 22); el influjo que los textos musicales ejercen en el medio social en el que se desarrollan es proporcional a la respuesta de la sociedad con la que interaccionan. Para que así sea, han de formar parte de las inquietudes y *voluntades artísticas* que define el espíritu creativo de una época desde los postulados religiosos, científicos, jurídicos y normativos de su momento histórico (Henckmann y Lotter, 1988: 242). Ya que es evidente que desde el inmovilismo no se puede generar movimiento social, la capacidad evolucionadora de la sustancia expresiva musical dependerá de

⁹² Atendiendo, bajo la generalidad del contemplador competente, todos los tipos, grados y niveles establecidos por diferentes tipologías: perspectivas biológica y psicológica, sociológicas de Frankl y de Adorno, empírica de la recepción, etc.

⁹³ «La *estética musical* se cuestiona sobre el lugar de la música dentro de las artes, así como por los criterios de su valoración en la comparación de obras concretas» (Henckmann y Lotter, 1998: 173).

un progresivo enriquecimiento general, tanto en calidad como en cantidad. La profundidad de su poder transformador es una función exponencial de los riesgos creativos⁹⁴.

Sobre este punto, es incuestionable la reticencia actual del público hacia determinados tipos de música, y, a estas alturas, es poco sostenible que tal disociación venga provocada por un rechazo de las disonancias, de cierta destemplanza de su discurso, de una supuesta cacofonía⁹⁵, en suma. Parece más bien, que lo que detiene el consumo de estas expresiones por parte del gran público es «la ausencia de direccionalidad perceptible y, por tanto, la previsibilidad en el curso de la música» (Chion, 1997: 217). Es decir, en palabras de José Nieto, la carencia de códigos:

«Uno de los problemas de comunicación de la música contemporánea con respecto al oyente es que se pretende que no existan los algoritmos. Se ha roto la gramática y el espectador no sabe de qué se le está hablando. Es incapaz de averiguar cual es el discurso porque no puede unir las ideas, no tiene los códigos, las instrucciones para decodificar los mensajes. No existe ningún tipo de orden porque se ha eliminado la sorpresa y se ha convertido la música en un todo disonante que no va a ninguna parte. Carece de movimiento. Es puro y amorfo estatismo».

La cuestión para Attali, sin embargo, no se centra en la incomprensibilidad de la música, sino en el desplazamiento del punto de equilibrio de esa comprensión, la transformación del mismo concepto en sí. Su criterio aboga por la necesidad de abrir los ojos ante el mundo que se muestra

⁹⁴ La música supone progreso, nuevos caminos, inconformismo y búsqueda. Es preciso conocer el pasado, admirar sus logros, pero avanzar para que el alma de los creadores «dé un fruto nuevo, en tierra viva y fresca, a pleno sol y en ancho y libre campo». Las formas clásicas han de servir como patrón de conocimiento, como método para el orden y el equilibrio, y estimulante de la creación de formas nuevas, jamás como moldes o matrices seriales. El conocimiento de las obras del pasado intensifica el disfrute de las del presente por cuanto permite reconocer las consecuencias de aquellas en estas. Pero este conocimiento no debe suponer una coerción en las obras que se compongan. El oficio de compositor se ha de ejercer sin preocupaciones absurdas, con alegría, con libertad... (Falla. Prólogo a la *Enciclopedia Abreviada* de Joaquín Turina. En *Música*, 1996: 59-60).

⁹⁵ «Cacofonía quiere decir mala sonoridad, mercadería ilegal, música incoordinada, que no resiste a una crítica seria». Ahora bien, «no se puede llamar cacofonía a una música por el solo hecho de que no agrade» (Stravinsky, 1952: 18).

en ciernes e, inevitablemente, nuevos oídos para las novedosas propuestas que amanecen cada día. Y en ello radica el problema: para alcanzar esa apertura del espectador, es preciso redimir sangrantes nostalgias⁹⁶; luchar contra «la tendencia al aplauso fácil». Que el público deje de buscar «figuras en la pintura abstracta y melodías en la música de hoy, donde muchas veces no las hay» (Odón Alonso⁹⁷). Que los órganos administrativos hagan una encendida defensa de la cultura contemporánea a través del conocimiento de la música de nuestros días, arriesgando con nuevas propuestas que permitan «formar a la gente para que abra las orejas a otros sonidos» (García Román).

2.3.3.3. Técnica y evolución en el siglo XX

Tras la eclosión estética producida por el Dodecafonismo, cuya clave es la *emancipación de la disonancia*⁹⁸, la influencia en la creatividad musical de los fenómenos de investigación y desarrollo de naturaleza técnica toman cuerpo rápidamente⁹⁹. A partir de la segunda década del siglo XX, más en el plano ideológico que en el operativo, se comienzan a manifestar algunas corrientes estéticas como el Maquinismo o el Ruidismo propugnadas por Luigi Russolo —*El arte de los ruidos*— y secundadas, en diferentes grados, por compositores como Varèse —*Ecuatorial*, en la que utiliza las ondas Martenot—, Honegger —*Pacific 231*—, o Zador —*Sinfonía técnica*—. Pronto, la aplicación de las sonoridades extramusicales al campo de la música suma adeptos progresivamente, en técnicas tan dispares como los “clusters” de Henry Cowell o el “piano preparado” y las operaciones casuales de John Cage —*4'33"*—.

⁹⁶ «¿Podrá volver a surgir la comunicación y la declaración frente a lo otro?, ¿Podrá volverse a encontrar en el entramado melódico lo audible, lo ajustable y por tanto, comprensible?» (Fischer-Dieskau, 1989: 292).

⁹⁷ Música y educación, n° 34, Junio 1998, pp. 11.

⁹⁸ El oído, acostumbrado a escuchar las consonancias más remotas, está preparado para no esperar que la disonancia deba prepararse o resolverse *en y desde la consonancia*. De esta manera, ambos conceptos opuestos, consonancia y disonancia, parecen estéticamente, y arrastran con ellos la noción de modulación y las funcionalidades armónicas como centros tonales.

⁹⁹ «Nuestro alfabeto musical debe ser enriquecido. Nosotros también necesitamos nuevos instrumentos [...]. Me opongo a someterme a la exclusiva utilización de sonidos que ya han sido escuchados con anterioridad» (Edgar Varèse. Cit. P. Morgan (1991)).

Sin embargo, va a ser en la segunda postguerra cuando surjan varios movimientos artísticos que, bajo un encubierto enfrentamiento y disparidad creativa, encuentren un nuevo camino basado en la explotación masiva de todo el espectro audible, a través de procedimientos descubiertos por fenómenos asociados al registro eléctrico:

- a) **Música Concreta.** Pierre Schaeffer — *Concierto de los ruidos*— y Pierre Henry desde los estudios parisinos de Radio France.
- b) **Música Electroacústica o electrónica.** Stockhausen — *Canto de los adolescentes*—, con centro en Radio Colonia (Alemania).
- c) **Música aleatoria o estocástica.** Xenakis — *Estrategia*—. Reacción frente al serialismo integral.
- d) **Música para cinta y sintetizadores.** Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia-Princeton. V. Ussachevsky, O. Luening y Milton Babbitt. Robert Moog.
- e) **Música por ordenador.** Laboratorios Bell de Nueva Jersey —Max V. Matthews: *Music V*—. Randal — *Monólogos de un asesino*—, John Melby — *Accelerazioni*—.

Desde esos momentos hasta la actualidad, la evolución de este tipo de investigación creativa ha sido paralela al desarrollo de la técnica informática. Las sucesivas generaciones de ordenadores y la aparición de diferentes técnicas de captura y tratamiento del sonido han unificado los objetivos de cada una de esas corrientes, al tiempo que se han vislumbrado nuevos horizontes desconocidos. Entre las numerosas experiencias recientes destacan las realizadas por Phil Glass con el *Phil Glass Ensemble*, Brian Eno¹⁰⁰, que recoge de forma muy personal la tradición de John Cage, el fenómeno de la Multimedia interactiva, con trabajos sorprendentes como el *XPlora 1* de Peter Gabriel o el *No World Order* de Todd Rundgren, las investigaciones en Sonido virtual —sonido tridimensional interactivo— realizadas por el IDEA a través de su programa *The virtual String Quartet*, o la profusa actividad del IRCAM de

¹⁰⁰ Su estética-filosofía se fundamenta en una preocupación por la estructura formal de los fenómenos musicales, por el estudio de los efectos psicofísicos del sonido en el cuerpo; de tal forma que se pueda llegar a provocar los efectos a través de una inferencia causal.

París con compositores como Pierre Boulez, Luciano Berio, George Lewis o Tod Machover.

2.3.3.4. Contexto creativo actual: corrientes estéticas

La exigencia de originalidad, creciente desde que desaparece en la Edad Media el anonimato del artista, ha llegado a tal demanda en el siglo XX que bajo esa desesperada búsqueda ha quedado tan sólo, en muchos casos, un cierto efectismo amanerado de carácter individual que es incapaz de crear tendencias estilísticas y que se confunde en la fagocidad de la moda¹⁰¹. En el contexto creativo actual, como recuerda Stokowsky, todo sonido que posea significado para alguien —que permita una comunicación interpersonal— puede ser música. En rigor, lo que significa a los elementos de una sonoridad es su organización (Stravinsky). Cuando dichos componentes, dentro de una determinada *intención anímica* (J. Torres) se ajustan a un modelo estricto y reconocible, están en disposición de comunicar.

Esta dominante diversidad plantea una abierta perspectiva que podría conducir a un individualismo desmedido. No obstante, en la cultura del pluralismo cultural, como la ha llamado Morgan, se pueden localizar, aún, dos grandes líneas o vertientes compositivas actuales: la germánica y la latina. La primera supone la liberación de la disonancia pero impone una sujeción de tipo formal. La segunda, que realiza una utilización espacial del tiempo musical, rechaza la repetición causa-efecto germánica, volcándose en la repetición. En ella, el acorde, entendido como amplificación acústica de una simple nota, es un material adireccional¹⁰².

Aún así, el momento de creación actual solo deja tipificarse a costa de ser esencialmente reduccionistas. La espoleada inquietud y agitación de las distintas posturas estéticas, la interrelación de las novedades técnicas, y el impulso de la presencia tecnológica, hacen del resultado sonoro una

¹⁰¹ Valga como ejemplo la sucesión de corrientes desde el final de la Segunda Guerra Mundial: serialismo e indeterminación, música textural, minimalismo, música étnica, música ambiental, neotonalidad, etc., o la estética de consumo de la música popular actual. En los últimos años podemos contar más de cincuenta tendencias que tienen la vida de una crisálida. Unas se comen a las otras: Ambient pop, Handbag, Cyberpop, Underground, Flamenco-house, Hardhouse, etc.

disparidad que no se retiene en configuraciones estructurables. Una discrepancia que hace honor a la individualidad inconformista de un mundo mediático e insolidario.

2.3.3.5. *Posibilidades actuales y de futuro*

Como se ve, la evolución de la composición a lo largo del siglo ha seguido caminos insospechados, pero aún puede resultar más sorprendente, a la vuelta de unos años, los que puede llegar a explorar. Actualmente, la característica dominante de las nuevas tecnologías es la ingente cantidad de posibilidades que otorgan. Esa descontrolada pluralidad ofrece, en el campo musical, una gigantesca biblioteca de sonidos. La creación a través de procedimientos de síntesis, la digitalización y el muestreo de las señales sonoras —un mundo digital cada vez más rápido y con mayor capacidad de almacenamiento—, ponen de manifiesto un horizonte plagado de nuevos recursos y materiales a desarrollar, que el compositor francés Pierre Boulez describía, ya hace algunos años, así:

«El advenimiento de los ordenadores y otras unidades de proceso de señales digitales ponen al alcance del creador nuevos medios de expresión musical. La persona que utilice estos equipos sólo se verá limitada por su propia imaginación en la creación de una orquesta de sonidos».

Lo cierto es que la complejidad de los sistemas de tecnología musical ha alcanzado —y continúa haciéndolo— cotas insospechadas. El conocimiento musical ha explorado nuevos ámbitos y se ha visto sacudido por la incorporación de una tecnología informática cada vez más sofisticada. El músico contemporáneo —cada vez más, un músico informatizado— se ha visto obligado a ampliar su perspectiva sobre el fenómeno sonoro para convertirse en un creador *multimedia*, al menos, esta tipología de creador. La llegada del digital ha supuesto el verdadero salto cualitativo en todo este devenir. La posibilidad de *muestrear* las formas de onda analógicas con cadencias de milésimas de segundo y altísimas resoluciones que proporcionan

¹⁰² Cfr. Marlos Nobre, en *Música y sociedad en los años 90*, 1995: 31.

un rango dinámico casi cercano al de la resolución del oído humano¹⁰³, permiten disolver los límites en el registro y tratamiento de la señal sonora.

Cierto es que la aparición de nuevos elementos que enriquecen y amplían los medios y las posibilidades anteriores, y que permiten al creador traspasar las fronteras estéticas de sus predecesores, es un hecho recurrente a lo largo de la historia de la música. De hecho, la sucesiva incorporación de instrumentos acústicos a la orquesta tradicional, desde las mismas voces humanas a cualquiera de las familias de instrumentos —buscando siempre la máxima explotación de sus posibilidades tímbricas y técnicas—, ha jerarquizado la evolución de los lenguajes en una interinfluencia de la que no es sencillo diferenciar causa y efecto¹⁰⁴. Sin embargo, en el presente siglo, especialmente en su segunda mitad, el advenimiento del ordenador y las múltiples posibilidades que este aporta, ha evidenciado, hasta límites insospechados, la eclosión de este fenómeno expansivo de búsqueda de nuevas metas sonoras. Tal es así, que aún hoy, es imposible imaginar cual puede ser el futuro de esta desbordante e imparable máquina de generar novedades.

Las posibilidades expresivas directamente relacionadas con la aparición de nuevos instrumentos y herramientas creativas, hace viable poder hablar de una auténtica revolución en los mecanismos de elaboración musical. El compositor actual no puede soslayar el peso y la importancia de las nuevas tecnologías como instrumentos esenciales de la creatividad. Las novedades técnicas unidas a la aplicación del pensamiento científico para la formulación y estructuración de ideas musicales constituyen para el compositor actual no sólo una alternativa, sino una realidad inevitable. Pero estas tecnologías no solo depositan en manos del compositor un dilatado *vademecum* de posibilidades, sino que, en cierta medida, ponen en tela de juicio el concepto mismo de creación. Es por ello que frente a la abnegada emoción e interés que

¹⁰³ Las posibilidades actuales de los equipos profesionales contemplan sistemas de frecuencia de muestreo a 44.1. y 48 Khz, con resoluciones de 16, 20 y 24 bit, lo que en términos prácticos permite márgenes dinámicos que oscilan entre los 84 dB y los 120 dB, aún ligeramente por debajo de los 140 dB de dinámica del oído humano.

¹⁰⁴ Sin ir más lejos, la dinámica musical que se utilizaba en el siglo XVII no pasaba del *f* y el *p*, mientras que tan sólo dos siglos después, cualquier compositor romántico utilizaba frecuentemente el *fff* y el *ppp*.

despiertan, no es menos la extrema cautela que se ha de mantener ante los fenómenos sonoros, que de su uso —o de su mal uso— sean originados.

Estos nuevos medios han cambiado el espectro de la composición en múltiples aspectos. Por un lado plantean la necesidad de dar cabida a la multiplicidad de timbres, dinámicas, registros, etc., vetados a los recursos de los instrumentos tradicionales, y que ahora se pueden generar a través de los sintetizadores¹⁰⁵ y los muestreadores¹⁰⁶; y por otra, y esto es trascendental, modifica absolutamente la función interpretativa, llegando, en algunos casos, a suprimirla. De esta manera la música sale virtualmente de los dominios de la representación para quedar asimilada a otras artes de lectura inmediata como la pintura o la escultura.

A modo de resumen, estas posibilidades presentes y futuras se pueden concretar en la siguiente lista:

1. Transformación "ilimitada" del sonido en tiempo real.
2. Pluralidad en el uso de los temperamentos: temperamentos irregulares.
3. Interpretación exacta en magnitudes de milisegundos.
4. Desaparición de la mediación intérprete.
5. Utilización del espacio como parámetro sonoro: imágenes panorámicas. La música en el espacio virtual.
6. Interacción MIDI y, en un futuro próximo, aparición del sistema MLAN¹⁰⁷

¹⁰⁵ Son instrumentos electrónicos que permiten, a través de osciladores y circuitos, tanto la imitación de la sonoridad de los instrumentos tradicionales, como la generación de sonidos específicos y propios de ellos. En su desarrollo, el procesamiento de señales sintéticas —síntesis aditiva, sustractiva, síntesis FM, etc.— y analógicas mediante técnicas digitales y lenguajes de comunicación estándar como el MIDI, el SMPTE o el MTC, han permitido trasladar el acto creativo al entorno de pequeños estudios de trabajo que disponen de la última tecnología, con un monto económico moderado, y un tamaño y disponibilidad altamente operativos. Todo ello ha dado origen a la informática musical.

¹⁰⁶ Es un tipo especial de sintetizador que funciona, en parte, como un sistema multipista. Su utilidad radica en que permite la toma de muestras sonoras para su posterior elaboración —modificación de la altura, de la dinámica, elaboración de la forma de onda, unión de muestras, creación de bucles, etc.—.

¹⁰⁷ Sistema impulsado por la casa Yamaha y que parece va a convertirse en el sustituto del MIDI. Supone un paso más que este por cuanto no es sólo un protocolo musical. Permite la comunicación entre todos

7. Extensión del Multimedia. Creación creativa integral, a través de procesos informáticos, de texto, música, vídeo, gráficos y animación de imágenes, destinada a servir de plataforma interactiva de comunicación.
8. Influencia y poder de las nuevas unidades de almacenamiento — DVD¹⁰⁸—, tratamiento de la señal —Sistemas Dolby, AC-3 Digital, Musicam 5.1., etc.—, y compiladores acústicos.
9. Servicios musicales por Red: intercambio de archivos musicales, *teleinterpretación* y *telecomposición*, música digital a la carta, etc.
10. Aparición de los Hiperinstrumentos (IRCAM—Tod Machover). Manipulación de los resultados de una ejecución musical dada en tiempo real.
11. Líneas de investigación en la representación digital de señales:
 - a) Representaciones integradas de señales musicales.
 - b) Modelos físicos y perceptuales.
 - c) Programación visual e interfaces avanzados.
 - d) Investigaciones en conocimiento musical a través de las técnicas de inteligencia artificial y las redes neuronales.

los equipos SCSI y de audio además de los dispositivos MIDI, a través de un único cable. Su implantación puede producir un avance radical en el futuro del Multimedia.

¹⁰⁸ Sistema de almacenamiento compatible con el disco compacto (CD) que permite una gran capacidad de almacenamiento con un ratio de transferencia de entre 11 y 22 Mbit/sg. Se fabricará en cuatro versiones distintas: DVD 5 —una cara, una capa— con 4,7 GBytes; DVD 10 —dos caras, una capa— con 9,4 GBytes; DVD 9 —una cara, dos capas— con 8,5 GBytes; y DVD 17 —dos caras, dos capas— con 17 GBytes. Actualmente ya se duplican en USA películas en este soporte —DVD 9—. *12 Monkeys*, de Concorde Video, v.g., es una de ellas.

2.3.4. Algunos apuntes técnicos

2.3.4.1. *Sistemas de registro y tratamiento de la señal*

2.3.4.1.1. Sistemas de grabación multipista

La grabación de una señal sonora supone su registro “duradero” en un soporte que permita su recuperación y reproducción posterior dentro de unos márgenes de fidelidad y calidad considerados como aceptables. Hasta la aparición de los reductores de ruido —*Dolby A, B, C ó S, dbx*—, y especialmente de la grabación digital, el registro directo —grabación y mezcla simultánea y definitiva— presentaba la ventaja de no acumular al soporte más ruido del que se recogía en el mismo momento del registro, frente a la grabación multipista que sumaba el ruido de cada *track* (grabación+soporte) a las distintas operaciones que se originaban con cada nueva generación¹⁰⁹ —repicado, mezcla, etc.—. Este hecho técnico, superado definitivamente con el audio digital —y notablemente en el audio analógico con los nuevos reductores de ruido—, no ha impedido que la valoración de los sistemas multipistas no haya hecho sino crecer entre buena parte de los creadores musicales. A pesar de que algunos tildan de desnaturalizadas las grabaciones realizadas con este sistema —falta de tensión de los intérpretes, tecnicismo ocultador, etc.—, el registro por pistas permite una flexibilidad casi absoluta, lo que le hace especialmente ventajoso:

- a) Registro individual, por pistas, de cada instrumento.
- b) Grabar a la vez que se escucha lo interpretado anteriormente.
- c) Registro simultáneo, diferido o paralelo en pistas distintas.
- d) Posibilidad de repetir breves fragmentos y seleccionar las partes mejores, más brillantes.

¹⁰⁹ Además del soplo o ruido del proceso de grabación, otros problemas habituales en la grabación analógica son la diafonía —invasión de una pista por las contiguas—, el lloro y la fluctuación.

- e) Dilación de la mezcla definitiva hasta el final. Posibilidad de remezclar y crear una sonoridad diferente en cada una de las mezclas.

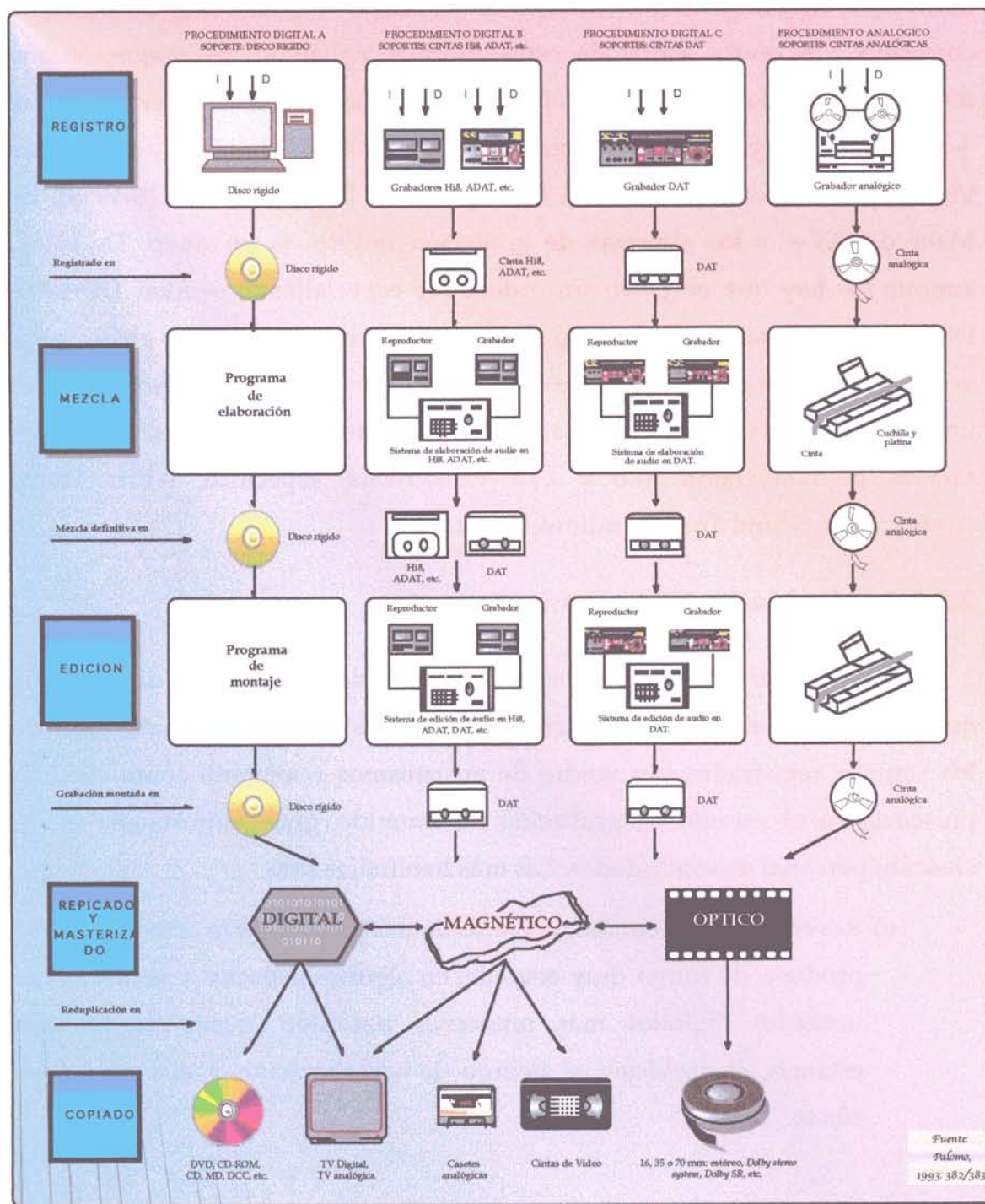


Fig. 16 Procesos de registro, mezcla y edición multipista.

Los equipos de registro profesionales utilizados en el sistema analógico son los magnetófonos multipistas conocidos como de “bobina abierta” —con

velocidades de cinta de 19, 38 ó 76 cm/sg, y anchura desde un cuarto de pulgada a dos pulgadas—, y permiten el registro entre dos y veinticuatro pistas¹¹⁰. A pesar de los excelentes resultados que han ofrecido a lo largo de décadas, la aparición de los multipistas digitales¹¹¹ les ha relegado casi por completo. La oferta actual de estos últimos va desde los magnetófonos multipista digitales, que registran la numeración binaria en cintas magnéticas —bobina abierta y cabeza estacionaria, como el DASH o los PCM, o cintas de vídeo y cabeza rotatoria como A-DAM y DA-88 [8 mm], ADAT [S-VHS], U-Matic o DAT—, a los sistemas de grabación multipista en disco. De estos, aunque los hay que emplean un ordenador especializado —Akai DD-1000, DR4d—, o que son sistemas integrados —SoundLink, Synclavier, etc.—, cada vez se utilizan más aquellos que funcionan en ordenadores personales, con una capacidad de procesamiento y almacenamiento muy altas, mediante tarjetas de conversión A/D y D/A y software específico —Pro Tools, Audiomedia, Sound Tools, Audiowerk, etc.—.

2.3.4.1.2. Unidades de tratamiento

Las unidades de tratamiento o procesado de la señal son dispositivos que permiten alterar y modificar creativamente las condiciones “naturales” de los sonidos registrados por medio de mecanismos realmente complejos. Su presencia en el estudio de grabación ha asumido gran importancia en la creación personal de sonoridades. Las más habituales son:

- a) **Reverberación.** Simulan el efecto natural de reflexión acústica que se produce, de forma muy acusada, en algunos espacios y recintos. Las unidades digitales más modernas permiten ajustar el tipo de estancia, el *predelay*¹¹², el tiempo de reverberación y el sentido del efecto.

¹¹⁰ Los sistemas domésticos utilizan un ancho de cinta de octavo de pulgada con una velocidad que oscila entre 4,75 y 9,5 cm/sg.

¹¹¹ Básicamente, la tecnología digital permite convertir la señal de tensión analógica en audio digital mediante una codificación numérico-binaria conocida como A/D —analógico/digital—.

¹¹² Tiempo que transcurre desde que se emite el sonido hasta la primera reflexión.

- b) **Compresores.** Su función es “acoplar” la señal de entrada dentro del margen dinámico disponible hasta el punto de saturación; siendo especialmente importantes en los sistemas de grabación digital¹¹³.
- c) **Unidades de retardo.** Unen a la señal original una o varias copias de esta que suenan ligeramente desplazadas en el tiempo. Además del tiempo de retardo, se pueden configurar varios efectos a través de la modulación —*flanging*¹¹⁴, *chorus*¹¹⁵, etc.—, o de la retroalimentación —*feedback*—.
- d) **Ecualizadores.** Son filtros activos —controles de tono complejos— cuya utilidad es mejorar el «espectro de la señal por zonas, atenuando o amplificando las frecuencias contenidas en cada una» (Palomo, 1995: 290). Son de tres tipos: paramétricos, semiparamétricos y de frecuencia fija¹¹⁶.
- e) **Reductores de sibilancia.** Se trata de unos filtros específicos para la voz humana cuya función es purgar controladamente la banda de frecuencias de las consonantes s, f y z.
- f) **Puertas de ruido.** Es un mecanismo que limita el paso de la señal de entrada por debajo del umbral estimado de ruido.
- g) **Excitadores o enfatizadores aurales.** A través de un complejo proceso de síntesis armónica, añaden señales de alta frecuencia a la original —algunos procesadores incluyen también generadores de

¹¹³ Casos particulares de funcionamiento del compresor son la limitación, que se produce cuando la relación de compresión es muy alta —limita la salida de intensidad a un nivel determinado—, y la expansión, que produce el efecto contrario.

¹¹⁴ A través de un oscilador de baja frecuencia se modula el sonido original —entre 0 y 20 msg—, produciendo un «barrido sonoro de gran amplitud en el que también cambia la altura» (Palomo, 1995: 287).

¹¹⁵ Cuando el retardo se mueve en valores de entre 20 y 50 milisegundos. El efecto asemeja la conjunción de varios instrumentos —del mismo tipo— tocando al unísono con las pequeñas desafinaciones que ello provoca.

¹¹⁶ Lo que les diferencia es el grado de control que tienen sobre las zonas sobre las que actúan. Mientras los paramétricos pueden modificar tanto el nivel, como la frecuencia central y el ancho de banda, los semiparamétricos no disponen de control sobre el ancho de banda, y los de frecuencia fija —ecualizadores gráficos—, aún más simples, solo pueden actuar sobre la frecuencia concreta de cada potenciómetro.

subarmónicos para las bajas—. Su función es dar más claridad y contundencia a la mezcla definitiva.

Otros dispositivos de efectos, menos usuales, son los *Vocoders*, los distorsionadores y saturadores, los armonizadores o los moduladores en anillo. En la actualidad es posible encontrar todos ellos reunidos en unidades digitales multiefectos, que permiten encadenarlos en secuencias complejas, o bien en los sistemas de grabación multipista a disco, por medio de unidades de tratamiento interno —como *plug-ins* específicos de software—.

2.3.4.1.3. Protocolos de comunicación: la norma MIDI

El sistema MIDI (*Musical Instruments Digital Interface*) es un protocolo de comunicación diseñado a principios de los años ochenta gracias al acuerdo de las principales compañías fabricantes de hardware y software musical. Su propósito: hacer viable el intercambio de información musical entre todos aquellos dispositivos electrónicos que dispongan de un adaptador estándar —sintetizadores, ordenadores, secuenciadores, etc.— Sin descender a los dominios técnicos de la norma, y sus posteriores evoluciones —General MIDI, MLAN, etc.—, lo cierto es que su rápida y eficaz implantación ha puesto en manos de los compositores, intérpretes, y creadores musicales en general, una herramienta creativa extraordinaria¹¹⁷.

Sin lugar a dudas, dentro de la norma, el desarrollo de los secuenciadores ha supuesto, para el compositor, la manifiesta concreción de todas las posibilidades de este instrumento. Además de ofrecerse como un sistema virtual de grabación multipista, le permite utilizar los sistemas de sincronismo —FSK, SMPTE/EBU— no solo para coordinar los diferentes instrumentos musicales, sino, en el caso del compositor audiovisual, para trabajar bajo una sincronía absoluta entre música e imagen. Atendiendo a su disposición física, los secuenciadores se presentan de tres formas distintas:

- a) Incorporados a sintetizadores —sin teclado o con él (*workstation*)—.

¹¹⁷ Su eficacia se podría resumir en el siguiente aforismo: máxima potencia, mínimo esfuerzo; máxima capacidad, mínima ocupación.

b) Autónomos —en su propio chasis—.

c) Como *software* para ordenadores.

Los de este último tipo son los más usados, tanto por su versatilidad como por la facilidad de control que permiten. De este tipo son *Logic*, *Cubase*, *Performer*, *Vision*, *Cakewalk Profesional*, etc. —actualmente muchos de estos programas son auténticos gestores globales de datos MIDI. Soportan la administración de audio digital, la elaboración de partituras, la composición interactiva, la programación MIDI, o la gestión y elaboración de datos para sintetizadores—. Cualquiera de ellos puede ser gobernado, a través de un adaptador o *interface* MIDI, mediante controladores de distinto tipo: teclados —los más usuales—, guitarras, instrumentos de viento, de percusión, etc.

No obstante, hay también programas especializados que se dedican de forma concreta a esas funciones, y que, por sus características y prestaciones, resultan más útiles para algunas aplicaciones profesionales. Entre los editores de partituras destacan *Finale*, *Encore* y *Mosaic*; en la composición interactiva *Band-in a Box* y *Jam session*; en la programación MIDI, *Max*; y entre los gestores y elaboradores de datos: *GenPatch*, *Voyetra*, y *Galaxy Plus Editors*, entre otros.

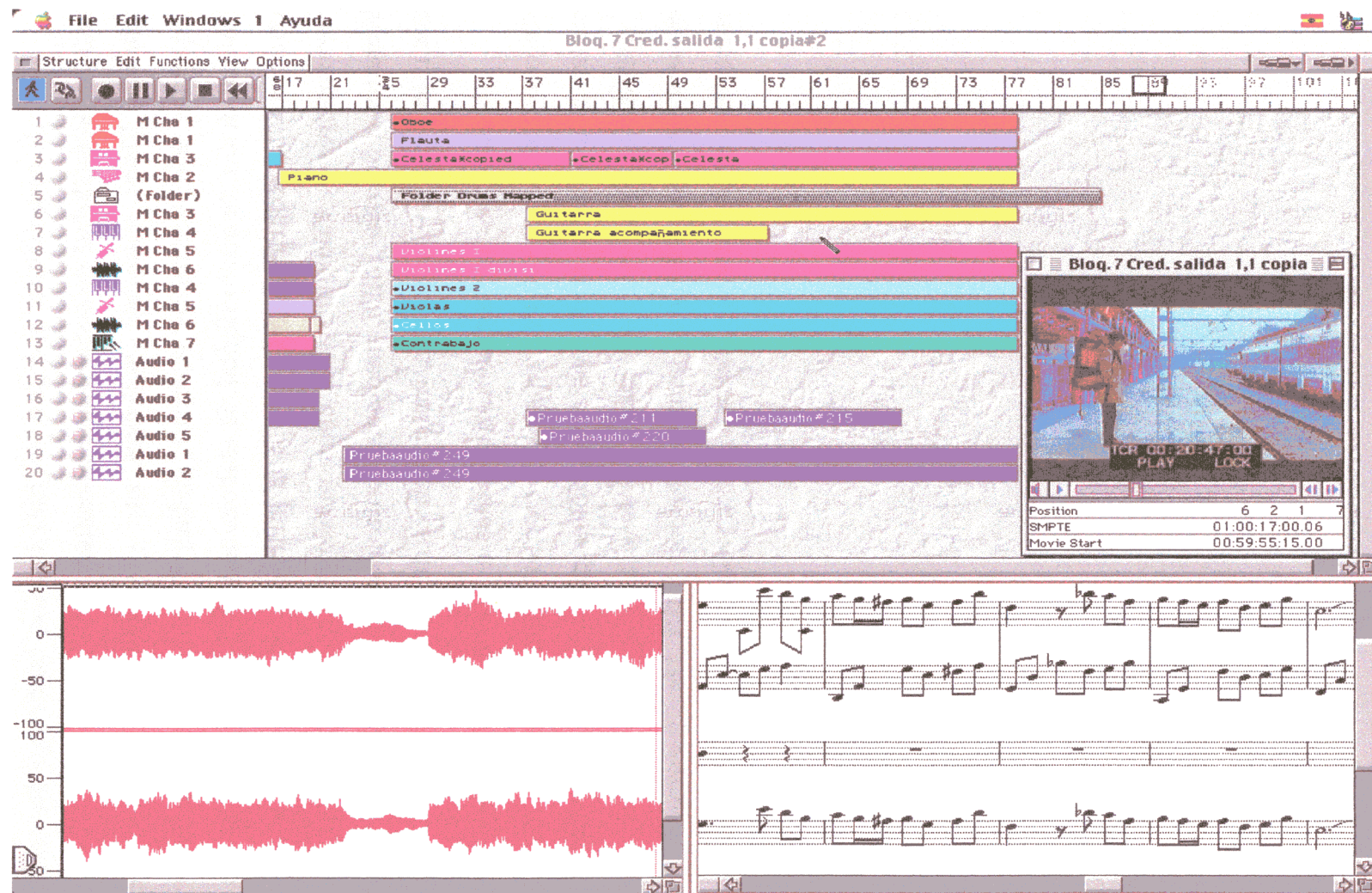


Fig. 17 Entorno de trabajo del secuenciador Logic audio 3.0.

En la imagen se pueden observar las pantallas arrange, score, el editor de audio y una secuencia sincrónica de video.

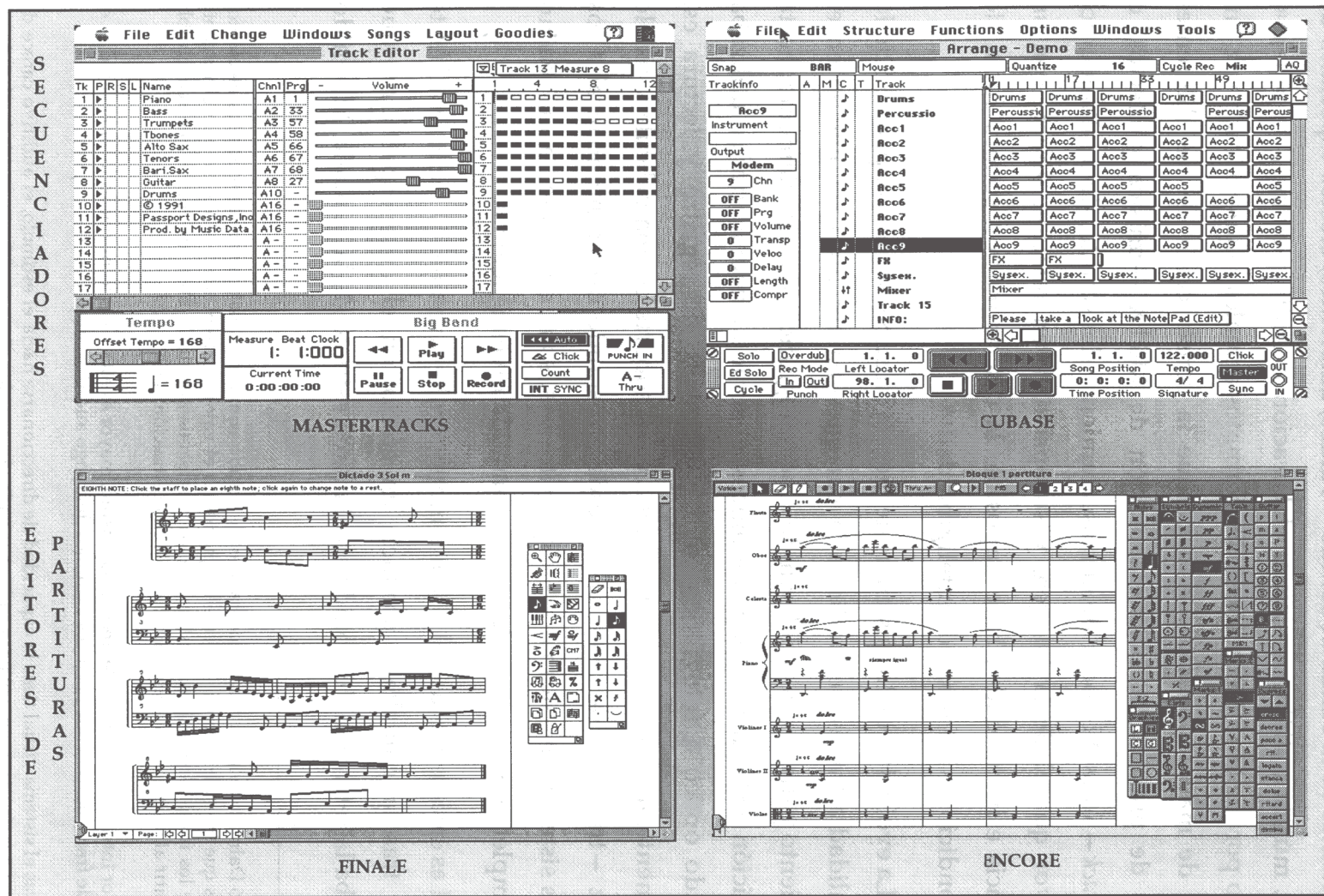


Fig. 18 Otros programas musicales: secuenciadores y editores de partituras.

2.3.4.2. Procesados y sistemas de mezcla cinematográfica

La mezcla de sonido es el proceso de combinación de los elementos conformantes de la banda de sonido —ruidos, ambientes, efectos especiales de sonido, música y diálogos—, y su elaboración definitiva es muy compleja¹¹⁸. No solo porque la sofisticación de los formatos actuales requiere, cada vez, un trabajo de mayor precisión, sino porque la construcción de las diferentes bandas de premezclas, o la elaboración de M&FX —música y efectos, o *soundtrack*— lo es. El poder de enmascaramiento del sonido, de ocultamiento, es mayor que el de la imagen, y su opacidad, en relación directa con su frecuencia e intensidad¹¹⁹, hace imposible la discriminación sonora fuera de unas condiciones mínimas de inteligibilidad¹²⁰.

La evolución de los sistemas de mezcla ha supuesto una expansión de la espacialidad a través del audio, a la par que una auténtica revolución en el tratamiento y disposición del sonido cinematográfico. Originariamente, hasta la aparición de los formatos panorámicos, el sonido cinematográfico utilizaba el sonido óptico o fotográfico cuyo fundamento de registro y lectura es, básicamente, una modulación luminosa, cuyo soporte es una película sensible a la luz —triacetato de celulosa—. Desde ese sonido óptico monoaural a los últimos sistemas multicanal —*Dolby digital*, *DTS*, *SDDS*, etc.— media un abismo que completa una continuada y comprometida investigación¹²¹.

Las características del sistema monoaural —una única y exclusiva fuente sonora tras la pantalla— producía un efecto, en el audioespectador, que semejaba la retención del sonido en el marco estricto de la pantalla. El sonido

¹¹⁸ Roselló Dalmau define la mezcla de bandas de sonido como «la dosificación de todos los elementos sonoros que intervienen en la película asignándoles el valor relativo adecuado para que el conjunto alcance los niveles expresivos previstos en los planteamientos de la obra, de forma que sea posible transmitir al espectador el clima adecuado a cada situación» (1981: 157).

¹¹⁹ A mayor intensidad, y rango de frecuencias medio, mayor es esta. Cuanto menor es la intensidad, y el rango de frecuencias tiende hacia los extremos del rango auditivo, mayor es su *transparencia*.

¹²⁰ Mientras el sistema visual tiene la capacidad de direccionarse hacia el estímulo, el auditivo carece de esa competencia. Ante un conjunto indeterminado de sonidos de parecida intensidad, el oído se muestra incapaz de discriminar activamente en su conjunto.

¹²¹ Actualmente, aunque es desplazado por las mejores condiciones del magnético y el digital, el registro de la banda sonora final se sigue transcribiendo a un negativo óptico de sonido.

carecía de profundidad y, así, difícilmente podía contribuir a la espacialidad de las imágenes. Además, las posibilidades representativas del sistema de registro y mezcla, muy ligadas a un acusado vococentrismo¹²² —en parte obligado—, impedían la audición correcta de la música o los efectos sonoros más allá del ámbito y limitado registro que permitía. La aparición del estéreo supuso un avance substancial que se ha asemejado en importancia, respecto a la imagen, al paso del cine en blanco y negro al de color. Además, la utilización del reductor de ruido *Dolby-A* supuso una mejoría notable en la relación sonido-ruido gracias a que permitía un aumento de más de diez decibelios en la señal sin distorsión alguna. Este sistema permitía una ampliación de la recreación espacial a través de dos factores fundamentales:

- a) La situación en el perímetro de espacialidad panorámica. Ubicación de los sonidos en un margen de $\pm 180^\circ$, izquierda-derecha.
- b) Situación de profundidad a través de la reverberación. Amplía la dimensión de la pantalla imprimiéndole espacialidad.
- c) Crea sensación de profundidad; incluye la tercera dimensión.

El sistema *Dolby Stereo* supuso un nuevo avance. Además de las ventajas del anterior, permitía una mayor resolución/definición en las frecuencias altas —zona del espectro donde se desarrollan los armónicos que caracterizan el color y el timbre de los instrumentos—. Por añadido, la inclusión de dos nuevos canales, un tercer altavoz en la pantalla y el canal *surround*, que da origen a la noción de *supercampo*, ofrecían nuevas probabilidades espaciales, por más que significase un cierto cierre del arco estéreo:

- a) Situación multipuntual de la totalidad de efectos, ruidos y músicas.
Totalidad espacial.

¹²² La curva de la Academia disponía una buena respuesta en las frecuencias medias, lo que favorecía la escucha de los diálogos, pero la ausencia de frecuencias agudas y graves difuminaba el resto de elementos sonoros en un nebuloso fondo opaco.

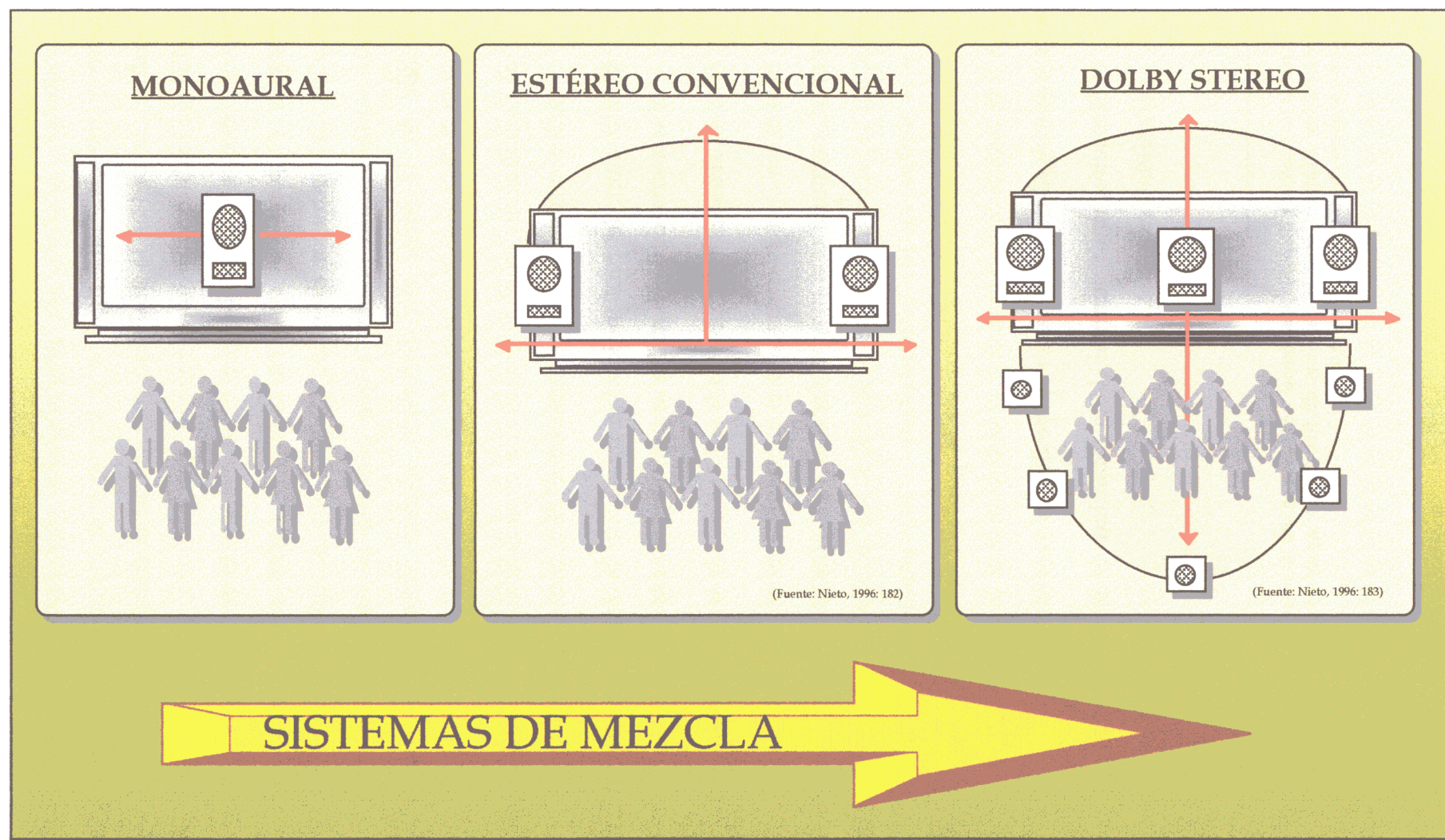


Fig. 19 Sistemas de mezcla cinematográfica.

- b) Expansión del efecto de tridimensionalidad. Ubicuidad sonora en la sala. El sonido rodea y envuelve al espectador, a través del sistema de codificación de matriz *dolby*.
- c) Calificación de otros parámetros acústicos como la densidad o el color de las entidades sonoras.
- d) "Socialización" del espacio de la sala a través del tercer altavoz de la pantalla. Rompe la jerarquía posicional del espectador, democratiza la escucha cinematográfica¹²³.

En esa carrera de mejoras, el *Dolby Stereo system* se ha visto complementado con un nuevo reductor de ruido que ha dado origen al *Dolby Spectral Recording (SR)*. La disminución de ruido y los bajos niveles de saturación y distorsión hacen a este nuevo sistema equiparable en prestaciones al audio digital, con la ventaja, loada por muchos, de preservar la calidez de los sistemas analógicos¹²⁴. Las posibilidades presentes y futuras se ven encaminadas por la aportación del sonido THX, la introducción de más canales y altavoces en la pantalla, las bandas digitales estereofónicas para el canal *surround*, etc.

Pese a todo, estos sistemas mantienen aún al audioespectador en un estado pasivo. A través del sonido pregrabado se puede lograr la tridimensionalidad —mediante complejos experimentos con multiplicidad de micrófonos y altavoces y en cámaras anecoicas—, pero es imposible generar la

¹²³ A través del tercer altavoz, situado en el centro real de la pantalla, se pasan, automáticamente, además de los diálogos y los sonidos enviados al centro en la mezcla, los que se escuchan por los laterales con una intensidad de -15 dB respecto a estos. De esta manera se supera el *Hass effect* —enmascaramientos de unos sonidos respecto a otros a consecuencia de la sombra acústica y las diferencias interaurales de intensidad—, por lo que todos los espectadores van a escuchar, a partir de ese momento, *grosso modo*, la misma mezcla, idéntica proporción de niveles. Sobre este efecto *socializador* cabe añadir que determinados sistemas, en cine y vídeo, comienzan a emplear enfatizadores —e.g. *Maximiser* de BBE, para Sony— que aseguran, además, el restablecimiento de relaciones de fases de los sonidos y, con ello, corrigen la variación de la respuesta en frecuencia que, como se sabe a través de las curvas de Fletcher-Munson, son percibidas en función del nivel de presión sonora.

¹²⁴ Esta preferencia, que no deja de ser una cuestión de gustos personales, parece estar asociada al carácter que imprime una cierta distorsión controlada producida cuando se supera el nivel de saturación de un sistema analógico. Curiosamente, los preciados enfatizadores o excitadores aurales consiguen buena parte de su sorprendente efecto a través de una distorsión deliberada de la música, lo que provoca la generación de armónicos adicionales.

sensación de virtualidad e interactividad sonora. Por ello, las investigaciones sobre sonido tridimensional se fundamentan en el estudio y generación de huellas auditivas —funciones de transferencia relacionadas con la cabeza (HRTFs)— con el fin de lograr una vivencia, cuando menos, exploratoria. Está demostrado que la estructura de la oreja, de forma análoga a una huella dactilar, es unipersonal. En cada individuo, los pliegues y curvas de esta colorean de una determinada manera el sonido que llega hasta ella con el fin de localizarlo espacialmente. Ante este fenómeno, la única manera para crear sonido *virtual* es utilizando ordenadores que generen el sonido en tiempo real mediante combinaciones de seguimiento de la posición/orientación.

2.4. NARRATIVA AUDIOVISUAL

2.4.1. Marco estructural¹²⁵

Cada medio posee unas características estéticas y técnicas propias para *rellenar sus huecos narrativos*. Sus exclusivas e indeterminadas circunstancias, surgidas de la naturaleza peculiar de su sistema —*unbestimmtheiten*—, imponen las capacidades expresivas y narrativas que logra desempeñar en el espacio y el tiempo (Chatman, 1990: 31). Su conjunto, unido a las relaciones externas en las que se producen, marca el diseño de su dispositivo. En el ámbito sonoro, parafraseando a Aumont (1992: 143), este hace referencia a la totalidad de *determinaciones* que incluyen y afectan todo vínculo con los sonidos. Tales determinaciones, que comprenden componentes sociales y generativos, abarcan especialmente «los medios y técnicas de producción [...], su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que [...] son accesibles, y los soportes que sirven» para difundirlos.

A lo largo de la historia los sonidos musicales se han ido ciñendo, con mayor o menor libertad, a formas preestablecidas que han marcado, como un

¹²⁵ Para Moles y Caude (1977: 238), la estructura es un «conjunto de proyecciones hechas por el observador sobre los mensajes, o fenómenos que éste recibe del mundo exterior, y de formas mentales poseídas a priori». La estructura se presenta, por tanto, como resultado de un proceso activo del observador. Este establece una serie de relaciones internas que reconoce en un fenómeno y que se le presentan como no contingentes.

corsé identificativo, el acto y los resultados creativos. Las formas clásicas y preclásicas, la estructura de la Fuga, o las mismas series dodecafónicas, el serialismo integral, etc., han supuesto una especie de justillo creativo impuesto al compositor muchísimo mayor que el que pueda resultar de una determinada estructura cinematográfica. Si bien es cierto que las distintas estéticas contemporáneas tratan de renunciar a ese estigma a través de variados procedimientos, no lo es menos el hecho que, fuera de toda discusión, siempre habrá un patrón de trabajo, un proyecto artístico que module la obra. Poco importa, a este efecto, que dicho modelo responda a valoraciones formales, armónicas, melódicas, rítmicas o extramusicales. Cualquier obra que tenga como fin la comunicación ha de regirse a través de un código, implícito o explícito, y por tanto ha de manejar unas reglas que le sirvan de estructura y que diseñen la dirección y el sentido de lectura.

2.4.1.1. ISeM: definición

La imagen secuencial se compone de una serie sucesiva de «imágenes aisladas que adquieren valor significativo en el conjunto de la secuencia, [...] donde cada imagen adquiere su significación plena por su ordenación» (Villafañe, 1985). Un caso específico de esta es la imagen secuencial en movimiento (ISeM)¹²⁶. Algunas de las características que la definen son:

1. Unidad de espacio temporal (equipotencialidad)
2. Espacio variable y cambiante; continuo y abierto.
3. Punto de vista y posición del espectador variables.
4. Reconstrucción del esquema temporal real.
5. Función primordialmente narrativa.
6. La percepción viene definida por la ilusión de movimiento.
7. Instantaneidad máxima en la percepción de las imágenes.

¹²⁶ Las taxonomías de la imagen que se han formulado son numerosas. Atendiendo a la clasificación estructural de Villafañe —tiene en cuenta las estructuras cualitativas de la imagen: espacio y tiempo— la ISeM es una imagen móvil —según la dinámica objetiva—, estereoscópica —según las dimensiones del soporte—, secuencial —según la temporalidad—, y dinámica —según la dinamicidad—. Según la clasificación de Gubern, es una imagen exógena, pública, tecnográfica, móvil y secuencial.

8. Las imágenes aisladas que conforman la secuencia no son unidades mínimas de significación.
9. La lectura viene temporalizada por el emisor del relato.
10. El tiempo de lectura coincide con el del espectáculo.
11. Presenta dos niveles:
 - a) formal, sucesión temporal de imágenes, y
 - b) profundo, temporalización de lo representado.

Con la secuencialidad se trata de redimir «el esquema temporal de la realidad» a través de «la representación icónica del tiempo». En la ISeM el fotograma es una imagen aislada no perceptible, por lo que la unidad mínima de significación es el plano. El cine¹²⁷, como «arte y [...] ciencia de crear una imagen en movimiento, de introducir el tiempo en el espacio, de animar una imagen»¹²⁸, hace uso de una imagen registrada, múltiple, móvil y temporalizada. Es registrada porque se obtiene mecánicamente con la presencia del referente real; múltiple porque es reproducible en copias idénticas al original; móvil¹²⁹ porque no es estática, tiene una dinamicidad propia y reproductora del flujo temporal real mediante la ilusión del movimiento; y temporalizada por cuanto el tiempo de lectura coincide con el del espectáculo sin posibilidad de temporalización secundaria en la lectura.

Si bien algunos autores (Eco) consideran que en la imagen secuencial no hay códigos¹³⁰ estables ni obligatorios, por la inestabilidad del signo, lo cierto es que para su materialización la ISeM utiliza diferentes tipos que son los que proporcionan las reglas para generar signos:

¹²⁷ El concepto de cine que se utiliza atiende a varias acepciones, indistintamente, según el caso: a) la designación del medio, b) la de la totalidad de las técnicas de representación, y c) el aparato económico y de organización.

¹²⁸ Moles, *Imagen: De la pared de la caverna al cinerama*.

¹²⁹ «La imagen móvil se caracteriza por el hecho de que toma, en la experiencia de un ser, un fragmento de su entorno y luego, en su desarrollo, un fragmento de la historia visual de los fenómenos que lo envuelven. Fijada en un mensaje material, la imagen móvil es reconstruida en un receptor [...], proporcionando así esa experiencia vicaria que está en la base de la comunicación interhumana» (ibid).

¹³⁰ Según Mitry, un código es, conforme a un consenso social, «la atribución arbitraria, impuesta y obligatoria de una función práctica en un sistema de signos dados» (en *La semiología en cuestión*).

- sonoros (fónico, musical y analógico),
- icónicos (imágenes fotográficas dinámicas),
- y gráfico-verbal (títulos, créditos, subtítulos, etc.).

Según Metz, estos códigos específicos del cine, están generados por tres aspectos: la movilidad de la imagen, la organización interna del encuadre, y la articulación de imagen y sonido.

2.4.1.2. Niveles de análisis: interpretación fónica

Para el análisis de la sustancia sonora se trasladan los tres niveles de interpretación icónica —como motivo, como historia y como síntoma cultural— al campo de lo sonoro, siguiendo la propuesta de Panofsky y de la escuela de Warburg dentro del estudio analítico de la imagen:

a) **Nivel de lectura fónica.** Valor de reconocimiento primario del sonido atendiendo a la presencia del mismo en cuanto a tal y en referencia a la fuente que lo provoca. Características identificativas de los motivos musicales.

b) **Nivel de lectura fonográfica.** Valor de significación del sonido en el marco contextual en el que se produce. Aunque no se pueda hablar de una «semántica musical» en sentido estricto (Nattiez), para su estudio, se puede considerar el significado de la música desde tres aspectos distintos:

b.1. como una «descripción de significantes», en la que los elementos constituyentes de lo musical aparecen, individualmente, como eventos de valor, y, en conjunto, como unidades formantes de una retícula discursiva;

b.2. como lugar común de experiencias lectoras, expresadas a través de «la descripción de conexiones empírico-subjetivas»;

b.3. como verbalización referencial de los efectos que evoca dentro de un determinado universo cultural.

c) **Nivel de lectura fonológica.** Valor cultural y simbólico del sonido respecto al marco sociocultural en el que actúa su dimensión pragmática.

2.4.1.3. Proceso de codificación en la dialéctica Imagen-Sonido

La correspondencia entre imagen y sonido es una relación dialéctica que se establece siempre en términos disimétricos, pues mientras se percibe un campo visual que, por lógica, ha de sonar total y simultáneamente, tan solo se escucha una pequeña parte de esa multiplicidad sonora. Ello alude a las condiciones de codificación técnica y estética en la que se desenvuelven ambas sustancias expresivas. En esa lógica, la correlación entre música e imagen se establece en torno a tres niveles distintos (G. Fresnais):

1. **Sincronismo.** El sonido aporta una información complementaria que ayuda a explicar la imagen. Cumple una función pleonásmica.
2. **Disociación.** Provocada por la inserción del sonido *off*. Importancia del fuera de campo por la evocación de un espacio imaginario no mostrado. El sonido funciona como un complemento de la imagen.
3. **Privación.** Música sin localización. Sin rol específico.

En la imagen, la codificación de la realidad visual se instrumentaliza a través de la cámara (el ojo) que opera una selección —encuadre, campo, enfoque, etc.—. El resultado de esa codificación es una imagen que el espectador lee con unos códigos diferentes a los de la realidad visual. Esa imagen posee unas características:

- a) Tiene una naturaleza artificial.
- b) Dentro del encuadre mantiene la temporalidad y la espacialidad de sus elementos.
- c) Se abstrae la linealidad y la ubicación *in situ, ad hoc*.

En el sonido, la realidad auditiva es codificada a través de un grabador (el oído) que la registra. Este instrumento opera una selección, no de campo, sino de ámbitos acústicos. El auditor, aparentemente, lee con unos códigos que son los mismos, pero que en realidad son transformados por la convención de registro. Las características de la banda sonora de registro son:

- a) Naturaleza artificiosa.

- b) No posee encuadre, ubicación determinada, aunque tenga una justificación en la imagen su fuente.
- c) No tiene una localización fija en la imagen porque los sonidos no salen de los exactos lugares que referencia cada punto en la imagen, sino de unos altavoces tras la pantalla o, incluso fuera de ella, repartidos por toda la sala. Convención del extracampo sonoro.

2.4.1.4. Focalización de la fuente sonora

La percepción sonora es especialmente comprometedor porque obliga a buscar su origen. La audición de un ruido sin la visión de la fuente que lo causa provoca una reacción de localización instintiva como consecuencia de la tensión que la imaginación y el conocimiento generan para suplir la falta de información, para completar esa carencia. El poder del sonido cinematográfico, como afirma Chion, radica en su capacidad para jugar con la polaridad de acusmatizar/desusmatizar los diferentes sonidos. Y es que, el ser acusmático es ubicuo y omnisciente. Aunque la representación sonora y la visual no son, en absoluto, de la misma naturaleza¹³¹ —pues las características de los órganos de sentido correspondientes, oído y vista, se comportan de forma muy diferente en relación al espacio—, la simultaneidad de su percepción es complementaria porque «en esencia, la dicotomía sonido-imagen reside, no en una oposición sino en una identidad» (Burch, 1970: 96). De hecho, cuando en un filme la continuidad no queda asegurada por la imagen, el sonido puede suturar sus fisuras porque su *potencia evocadora* y grado de legibilidad variable es extraordinaria¹³².

La fuente sonora no sitúa el sonido en el espacio. Colabora en indicar su dirección y sentido, pero no consigue sujetarlo, empíricamente, en un punto concreto de la pantalla. Lo justifica en la diégesis pero no lo atrapa. El criterio discriminante es la posición de la fuente sonora en referencia al contenido visible en la imagen visual. Los casos que se dan son:

¹³¹ «Imagen y sonido son dos instancias diferentes de la narración» (Aumont, 1989: 69).

¹³² «El sonido, por su mayor realismo, es infinitamente más evocador que la imagen, la cual es sólo una estilización de la realidad visual. [...] Un sonido evoca siempre una imagen, una imagen nunca evoca un sonido» (Burch, 1970: 97).

1. **Sonido diegético.** La fuente sonora aparece, visualmente, en la imagen, forma parte de la historia y, por tanto, es oída por los personajes de ficción.
2. **Sonido off.** La fuente sonora no se hace visible en la imagen pero su presencia es integrable dentro de la diégesis. Hay cuatro casos:
 - a) Diegético-elíptico: aún estando ausente, la fuente sonora se justifica porque ha sido presentada con anterioridad. Casos especiales son el sonido ambiente —marca un espacio, un territorio—, y el sonido *on the air* —retransmisión electrónica— (Chion).
 - b) Diegético-citado: la fuente no aparece ni lo ha hecho anteriormente pero su presencia y localización se justifica en el contexto. Puede presentarse, también, como sonido ambiente o sonido *on the air*.
 - c) Diegético-suspensivo: la fuente no aparece y el contexto tampoco ofrece una información fiable por el momento, pero lo hará después. Incluye el sonido ambiente y el sonido *on the air*.
 - d) Extradiegético: la fuente sonora no aparece y tampoco lo hará posteriormente. No es oída por los personajes de ficción. Un caso especial es el sonido interno —interior físico y mental de los personajes¹³³—.
3. **Sonido Over.** La fuente sonora «se sitúa claramente fuera de la historia» (García Jiménez, 1993: 103). El sonido no es oído por los personajes de ficción y tampoco forma parte de la diégesis.
4. **Sonido acusmático.** Aquel cuya fuente se desconoce pero que el espectador es capaz de referenciar a través de «lo que se ha visto y escuchado».

¹³³ Chion (1993) habla de dos posibilidades: a) Interno-objetivo, que corresponde a sonidos fisiológicos, y b) Interno-subjetivo, que se produce como consecuencia de recuerdos, pensamientos, etc.

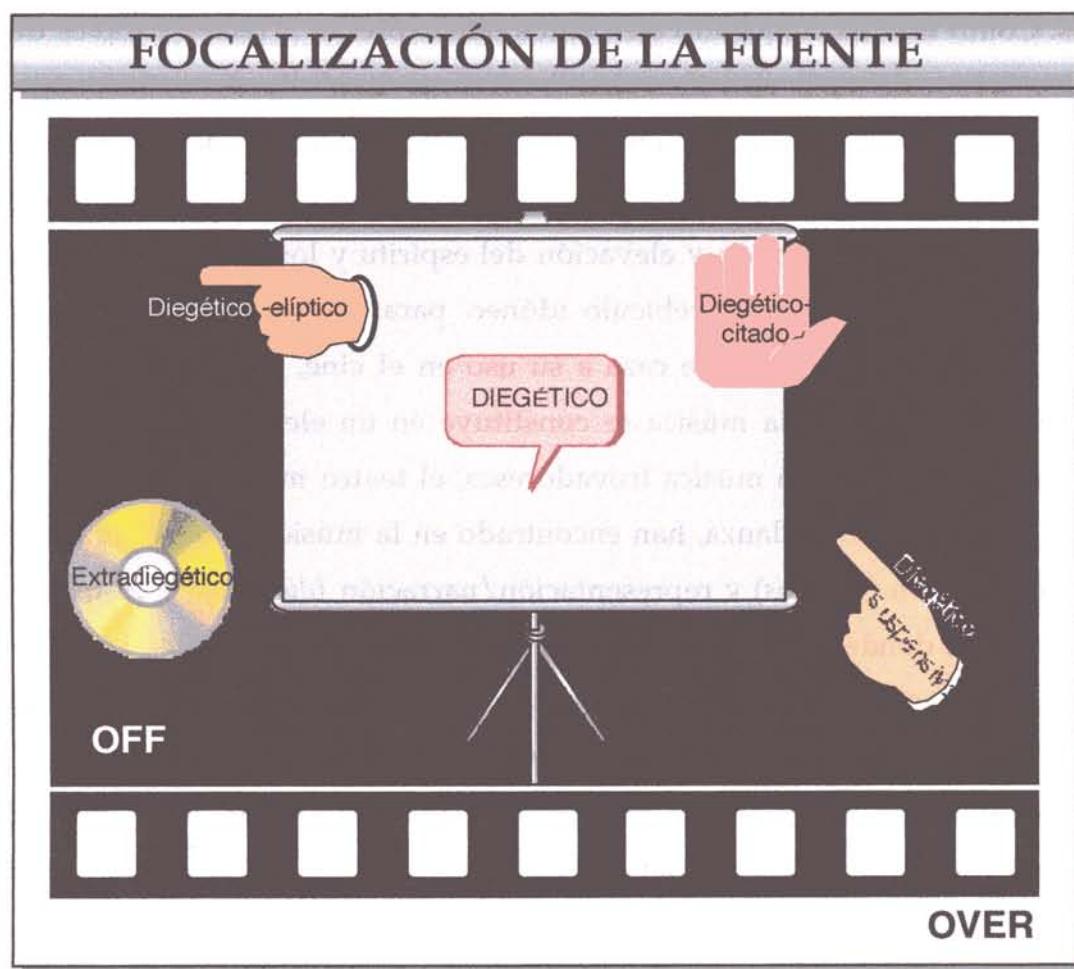


Fig. 20 Focalización de la fuente.

El **grado cero** de focalización auditiva se produce cuando la presencia e intensidad del sonido «no corresponde a la distancia que se supone existe entre el personaje y [...] el “lector de sonido” (el micrófono), generalmente asociado al “lector de la imagen” (la cámara, que lo capta)» (ibid. 104).

2.4.2. La música en la obra de arte total

2.4.2.1. El audiovisual como síntesis

Desde su origen¹³⁴, la música ha estado ligada a funciones representacionales. Ya en la antigüedad una gran parte de su uso estaba vinculado a la necesidad humana de cubrir de densidad emocional a sus actos

¹³⁴ Las teorías respecto al origen del hecho musical son muy diversas. Comprenden justificaciones emocionales (sonorización de gritos, quejas; cf. C.Stumpf), lingüísticas (Rousseau, Herder), funcionales (andar, trabajar; cf. K.Bücher), imitativas (sonidos de animales, naturaleza; Darwin), y ontogenéticas (balbuceos de los bebés).

reales. Como arte ha conjugado elementos que expresan *lo bello*¹³⁵ a través del sonido, sobre un tapiz científico donde el conjunto de leyes que rigen su producción, altura y duración, imponen a la trascendencia de los valores psicológico y espiritual, el ejercicio de un cedazo a la par aglutinante y diversificador. La proyección y elevación del espíritu y los actos humanos ha encontrado en la música el vehículo idóneo para trascender la realidad. Desde los ritos guerreros o de caza a su uso en el cine, aparecen múltiples expresiones en las que la música se constituye en un elemento esencial. La liturgia, los romances, la música trovadoresca, el teatro musical, la ópera, el drama wagneriano o la danza, han encontrado en la música el nexo de unión entre descripción (*mímesis*) y representación/narración (*diégesis*). Y es que en ese camino es donde se configura el concepto de obra de arte total¹³⁶. La unión de diferentes manifestaciones artísticas concertadas se produce en las producciones globales, pues en ellas intervienen diferentes tipos de artistas — autores, directores, fotógrafos, actores, músicos, maquilladores, escenógrafos, etc. —, y se superan los límites del drama a través de la inclusión de las otras artes.

El cinematógrafo recoge esa larga tradición milenaria a través de la cual el hombre ha rastreado la esencia de un aprehender total. La tan anhelada unión de las artes, encuentra, en este primeró, y en sus epígonos después, el vehículo de expresión idóneo con el que dotar de corporeidad a esa voz cosmogónica que agote la sustancia del ser, en un decir diacrónico y síncrono infinito. El cine supone, por tanto, un paso más hacia esa integración total de las artes. En él, la música asume un papel esencial. Surge un concepto mucho más amplio que alberga en su seno la globalidad sonora. Nace una articulación de la plástica auditiva que supera las barreras del pentagrama. La representación absoluta del espacio sonoro evoca una multiplicidad de eventualidades que amplía hasta límites desconocidos las posibilidades

¹³⁵ En cada una de las diferentes significaciones históricas que la metafísica, la cosmología, la teología, la filosofía del arte y la estética han otorgado a este término.

¹³⁶ La obra de arte total surge, conceptualmente, a partir de la estética del romanticismo temprano y se desarrolla y populariza con el "drama musical" wagneriano. Su ideología es la ruptura de los confines artísticos a través de la revolución estética, como precursora de la "revolución de la humanidad".

estéticas de este nuevo medio. La diversificación de respuestas creativas amplifica su sentido ya que es posible gozar de una multiplicidad de experiencias espectadoras. Los códigos de lectura se abren a las nuevas propuestas e interpretan, en su inédita pragmática, soluciones divergentes que extienden, aún más, el programa creativo. Frente al carácter emocional otorgado axiomáticamente a la música, en el cine pasa a cumplir un doble efecto: empático¹³⁷ –valor de código cultural–, y anempático –multiplica la emoción actuando según un principio de displicencia cósmica¹³⁸–. Con ello no hace sino acercarse a ese ideal romántico de integridad expresiva anhelado por Wagner cuando recordaba a Berlioz, por ejemplo, con qué interés miles de griegos seguían las tragedias de Esquilo, y se preguntaba retóricamente la causa para concluir que no había de ser otra sino «la unión de todas las artes concurriendo hacia un mismo fin: hacia la producción de la obra artística más perfecta y verdadera».

Estas nuevas posibilidades manifestadas por el cine no se acaban, evidentemente, en él. Los nuevos medios y tecnologías expanden hasta el infinito las posibilidades de articulación de las sustancias expresivas y, consecuentemente, dotan a la música de una gran cantidad de expectativas dispuestas a enfrentarse a las creaciones del futuro, como lo confirmaba Mariano Pérez:

«EL siglo XX parece el lugar idóneo que han encontrado las artes para unir sus esfuerzos en pro del espectáculo total. En este proceso de fusión, no poco han tenido que ver la fuerza que han adquirido los Medios de comunicación. El ballet, el teatro lírico, la música incidental o programática y las obras para narrador y orquesta han sido evidentes y necesarios coetáneos de las artes propiamente audiovisuales – que a la postre no dejan de ser los grandes medios aglutinadores – » (1980: 620).

¹³⁷ «La música se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que supuestamente están experimentando determinados personajes» (Chion, 1997: 232),

¹³⁸ «Tras una escena particularmente dura (asesinato, tortura, violación, etc.), afirma su indiferencia, continuando su curso como si nada hubiera pasado» (ibid. 233).

2.4.2.2. *Valor de la música en el texto audiovisual*

Desde su origen, la aparición de la música en el texto audiovisual ha provocado una desmedida necesidad de justificación. Aunque preguntarse por el valor y presencia de la música en los filmes es tan obvio como si se cuestionase «por qué en el circo los trapezistas no presentan su número en silencio, por qué la música acompaña a los números de magia, o por qué, en la producción de Shakespeare, encontramos a menudo alguna canción» (Chion, 1997: 20), lo cierto es que el número de “coartadas” aportadas es considerable. De forma absoluta, se pueden establecer dos tipos: de carácter técnico –por ejemplo, cubrir el ruido del proyector–, y de carácter pragmático y narrativo, sin lugar a dudas, las de mayor interés. Algunas de estas son:

- Atenúa las defensas del espectador.
- Depura las articulaciones del discurso.
- Agiliza la narración y economiza planos.
- Revitaliza las imágenes y les proporciona cuerpo tridimensional.
- Le aporta verosimilitud a la historia.
- Potencia la proyección espacial y temporal de la imagen.
- Crea un nexo entre los espectadores, los unifica.
- Rehabilita el valor del silencio como elemento dramático¹³⁹.
- Fragua la concepción de nuevos géneros, etc.

Aunque parece sobradamente justificado el sentido cinematográfico de la música no faltan aún opiniones contrarias. Mientras Xalabarder (1997: 9) afirma que «lo idóneo en el cine sería prescindir de la música [...], que bastara con la imagen para expresarlo todo»; Chatman (1990: 26) considera que en un filme «la historia podría entenderse igual aunque se viera sin la banda sonora». Y lo cierto es que, tomado en su valor de imagen, tal vez se pueda entender la relación de unión entre planos, pero no el sentido global de

¹³⁹ La música subjetiviza el sentido objetivo y realista del silencio convirtiéndolo en un medio de tensión dramática a través de la creación de la sensación de vacío. Para la justificación de la música bastaría que, sin ella, «se echaría en falta lo que esta también aporta: su silencio» (Chion, 1997: 33).

entender la relación de unión entre planos, pero no el sentido global de cohesión de las diferentes sustancias expresivas. La pregunta que surge de inmediato es ¿qué es lo que se entiende entonces por cine?. Para nada se puede interpretar como *un arte incompleto* que precise de los recursos sonoros. El cine no es una imagen a la que se agrega un decorado sonoro compuesto de música, diálogos y ruidos¹⁴⁰, sino la conjunción de todos los elementos; una suma que los difumina en un texto complejo. Evidentemente, cada una de esas sustancias tiene capacidad expresiva por sí misma, pero lo que interesa, cinematográficamente, es su unión, no sus posibilidades unitarias. Xalabarder va más lejos todavía insistiendo en que «cuanto más se potencie la imagen sobre lo sonoro, tanto mejor para el filme, para el espectador y para el propio intérprete». Aparte de parecer esta una afirmación frívola y anacrónica que no se fundamenta en hechos objetivos, no tiene justificación alguna venir a decir, en definitiva, que la música llega a ser fundamental tan solo como mal menor. De hecho, aunque es indudable que los recursos desarrollados por la narrativa cinematográfica han permitido a esta una notable economía «para funcionar y mantener en vilo al público», sin que ninguno de sus componentes, incluida la música, sea indispensable, no es menos cierto que su ausencia casi siempre es significativa, reivindica, amaga su nostalgia, y por ello se muestra vívida aún no apareciendo.

A este respecto, la aportación teórica realizada por Michel Chion — compendiada brillantemente en *La audiovisión* — es especialmente significativa. En esta obra, contempla el texto audiovisual como una suma cuyos elementos no integran su identidad en la operación, sino que cada uno de ellos le otorga un valor añadido que no posee en sí mismo, pero que subyace en sus dinámicas conectoras como una potencialidad ignota. El audioespectador percibe el discurso audiovisual en su integridad, como un solo objeto estético. Se hace explícita, entonces, la evidente interdependencia de las partes: en la mezcla de imagen y sonido, en su fusión, se crea un nuevo marco semiótico fruto de la actualización de unas fuerzas internas —actantes en la

¹⁴⁰ Tal vez sea menos confuso hablar de sonidos no musicales. Objetivamente, un ruido es un sonido no deseado y eso, en la banda sonora de una película, no tiene cabida; si la tiene —que la tiene más de lo deseado— se trata de un fallo técnico.

oír—, que van a condicionar su mensaje. Los símbolos, en su esencia, permanecen inmutables, pero el vector de su significado cambia de dirección.

Esta novedosa valoración, que bebe de las evolucionadas fuentes de la música concreta, rompe definitivamente con la limitada y estrecha apreciación expresiva que se ha otorgado estéticamente al sonido en el ámbito audiovisual. No tanto por desconsideración —tal vez poca exigencia— como por la dominancia que en todo momento ha tenido la palabra sobre el resto de sus elementos¹⁴¹, privilegiando el contenido semántico que nos ofrece la voz para dirigir el desarrollo de la trama por encima de cualquier otra referencia. En esta nueva construcción, el sonido se ha convertido en una entidad no contingente que es preciso hacer presente en el texto audiovisual. Su utilidad está muy por encima de normalizar «la organización de los elementos fílmicos visuales y sonoros [...] yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración» (Aumont, 1983: 62). Por añadido, se hace preciso para salvar la credibilidad de la diégesis, en entredicho en este marco conceptual, por medio de un ficcionamiento artificioso de la realidad sonora —que pierde, así, su ingénito carácter conmisto—.

Su poder evocador se hace patente a través de la capacidad de tornar las perspectivas lectoras, de conducir las miradas fuera del marco/ventana que ofrece la imagen, de consumir la ilusión tridimensional liberada de la esclavitud de un plano de dos magnitudes. Unas capacidades que están ahí y que requieren para su explotación un verdadero trabajo de diseño del sonido, de planificación de las escenas sonoras, es más, un verdadero trabajo creativo audiovisual que diligencie, desde el inicio de la realización, desde la misma idea, elaborar el concepto narrativo a través de una concepción estética que conjugue ambas sustancias expresivas en el eje de una reflexión bimodal. Se trata, en definitiva, de una necesaria, por nueva, doble actitud —*creadora y lectora*—, que reivindique una perspectiva inédita sobre las capacidades, que dentro del discurso audiovisual, poseen los elementos participantes de la naturaleza de lo sonoro —sonidos diastemáticos musicales, ruidos y la palabra—, considerando su concurso en igualdad de potencialidades.

¹⁴¹ Atendiendo a ese vococentrismo o verbocentrismo que reclama Chion (1993: 17).

naturaleza de lo sonoro —sonidos diastemáticos musicales, ruidos y la palabra—, considerando su concurso en igualdad de potencialidades.¹⁴²

2.4.2.3. *Música e imagen: anclaje y relevo*

La imagen posee un significado que se hace explícito por medio de los mensajes icónicos: el simbólico, y el literal, que funciona como soporte del primero. Puesto que «un sistema que se hace cargo de los signos de otros sistemas para convertirlos en sus significantes, es un sistema de connotación» (Barthes, 1970: 131), la imagen literal es un sistema denotado y la imagen simbólica un sistema connotado. Respecto a esta, el mensaje lingüístico, presente en todas las imágenes, cumple dos funciones: de anclaje y de relevo. Ya que la imagen es polisémica¹⁴², el mensaje lingüístico, en el plano literal, fija uno de esos múltiples sentidos cumpliendo una función denominativa a través de un mecanismo de anclaje. Y a nivel simbólico, orienta la lectura y la interpretación de los sentidos connotados. La función de anclaje es, en consecuencia, de elucidación selectiva, es decir, el mensaje lingüístico se convierte en un metalenguaje de algunos signos del mensaje icónico aportando al texto un *valor regresivo*.

Paradójicamente, se cree que la aplicación de la música a la imagen puede reducir la multiplicidad de los significados de esta última, a través del anclaje y selección de aquel que más interesa, al actuar como elemento disyuntor. De esta forma se dota al mensaje musical de una paridad funcional con el mensaje lingüístico que, evidentemente, no posee. La primera consideración debe partir de su naturaleza. El mensaje musical, a diferencia del lingüístico, no solo es multisémico sino que aparentemente funciona fuera del sentido, es decir, es usémico —y en esto último, también se distancia de la imagen—. Hay, por lo tanto, una contradicción explícita en pensar que de dos sustancias expresivas, cuya esencia es abiertamente polisémica, pueda derivarse un contenido unívoco. Es más, sería muy difícil decidir cual de ellas

¹⁴² «Toda imagen es polisémica pues implica, subyacentemente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, entre los cuales se puede elegir unos e ignorar otros. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido, que aparece siempre como una *disfunción*». En toda sociedad se desarrollan «técnicas destinadas a *fijar* la cadena flotante de significados, como un modo de combatir el terror de los signos inciertos» (ibid. 131).

el funcionamiento simultáneo de ambas las convierte en metalenguaje de sí mismas operando una auténtica selección, no de significados –como provoca el mensaje lingüístico–, sino de grandes contextos significantes y emocionales. La multiplicidad de campos de significación *seleccionados* por ambos, quedan acotados en una zona simbólica a través de su interacción. Y se habla de zona simbólica, de contexto signifiante, porque su relación lejos de ser unívoca y direccional, presenta tantas posibilidades como combinaciones son factibles. De hecho, su correspondencia carece de sentido y necesidad fuera de la situación temporal y espacial en la que permanecen unidas. Es decir, es el contexto vinculante el que atesora la significación de su enlace, «la variable contexto dramático y visual», pues el espectador, por encima del criterio de realismo acústico, confía en el principio del «sincronismo, ante todo, y, secundariamente, el de verosimilitud global» (Chion, 1993: 32).

De alguna manera, el conjunto de los soportes significantes sonoros forman una continuidad cierta, apreciable. La identificación de su linealidad permite que, a pesar de la discontinuidad perceptiva o de los *saltos de percepción* que se producen en la lectura de un texto audiovisual entre los diferentes planos sonoros, sea posible reconocer y diferenciar selectivamente cada uno de ellos según el valor narrativo que posean en cada momento. La selección signifiante opera en virtud del efecto de *valor añadido* que toma cuerpo en la «aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, espontáneamente proyectada por el espectador –el audioespectador, de hecho– sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente» (Chion, 1997: 209).

2.4.2.4. Funciones del signo musical

Como se ha tratado anteriormente, para considerar a un conjunto de elementos como portador de significación se deben dar tres condiciones:

- a) Finitud de sus signos.
- b) Poder incluirlos en un repertorio léxico.
- c) Determinación de las reglas que rigen su articulación, es decir, una sintaxis.

- c) Determinación de las reglas que rigen su articulación, es decir, una sintaxis.

La música como sistema cumple estas exigencias tan sólo en parte. La finitud de sus signos se ajusta exclusivamente al ámbito de codificación de cada estilo pues, en principio, el total sonoro es susceptible de formar parte de su discurso. No obstante, la compilación estilística establece, por selección, la configuración y establecimiento de un repertorio léxico según una normativa de articulación —por ejemplo el sistema tonal-armónico clásico, los enunciados formales, etc.—, a través de la cual los complejos sonoros pueden sugerir la realidad sin un significante claro, sin figuración. Aunque científicamente es difícil de explicar, es una realidad palpable que la música posee un poder evocador genérico, no neto, de la memoria y la imaginación. A través de las estructuras de ilustración, mediante la transferencia de cualidades del fenómeno real, se generan unos cuadros simbólicos:

«les structures d'illustration se produisent par le transfert de certaines qualités acoustiques du phénomène réel au matériel sonore dont se compose le discours musical. Les unités formelles créées de cette manière représentent, chacune dans sa totalité, un certain caractère symbolique (Gestalt)» (Gryzik, 1984: 90).

En este sentido, se debe establecer una diferencia radical entre la ilustración musical, y la música programática y la absoluta, pues en estas se usan imitaciones más complejas, más abstractas, a través de recursos menos inmediatos, y requieren, por ello, unos conocimientos previos en el auditor para hacer viable su reconocimiento.

El discurso audiovisual se compone de cuatro elementos: imágenes, sonidos *diastemáticos* —música—, sonidos indefinidos —ruidos—, y palabras. Tanto las imágenes como los ruidos, al menos la gran mayoría, son signos motivados porque tienen un referente directo. Las palabras, por su parte, son signos arbitrarios pues no poseen conexión explícita con su referente. Pero...¿y la música?. En ella se produce una dualidad entre lo expresado y su sentido, entre el sonido y el pensamiento que lo origina. En el mismo «acto de seleccionar, unificar e identificar» se originan los significados (Marina, 1993:

significación, lo cual no impide, que, como sostiene García Jiménez (1995: 248) la música asuma «en el discurso narrativo la triple función de todo signo»:

- 1) **Referencial.** En un primer estadio, el referente de un signo musical es otro signo musical. En el reconocimiento de los sonidos, en su ubicación temporal, o en la recreación del espacio que ofrecen, ya se halla un primer nivel significante. Las sucesiones sonoras remiten a sus propios elementos como consecuencia de los procesos sumativos de percepción temporal acústica. No obstante, en un segundo nivel, a través de las estructuras asociativas que «rigen la memoria auditiva», «los signos musicales [...] quedan investidos de una segunda significación». Gracias a este proceso de identificaciones, el signo musical «queda facultado para la función mimética y para la función diegética en el discurso narrativo» (ibid. 249). Se trata del desarrollo, por períodos, de una doble función que hace presente la música en la historia: reconocimiento cognitivo del sonido en una primera fase, y anclaje de sentido en una segunda posterior.
- 2) **Deíctica-conectora.** El signo musical cumple esta función cuando anuncia y marca «el punto de vista y la focalización del discurso narrativo» (función *relais*) haciendo presente la música en el discurso. Es una función pronominal, calificadora y relacional respecto a las «instancias de la enunciación: autor, el lector, el narrador, el narratario y los personajes, así como respecto a sus delegados en el texto» (ibidem.).
- 3) **Anafórica.** El signo musical cumple una función estructurante, gestativa, de la propia obra narrativa audiovisual. La disposición musical compromete y organiza la trama narrativa.

2.4.2.5. *Concepciones de la música*

La música testimonia y fundamenta su presencia en el discurso audiovisual a través de diferentes posiciones estéticas y poéticas que definen las formas y criterios de su uso. Se trata, por tanto, de una vocación creadora,

las formas y criterios de su uso. Se trata, por tanto, de una vocación creadora, de la expresión vindicativa de una individualidad interrelacional. Una relación taxonómica de estas disposiciones ofrece las siguientes posibilidades:

1. **Sintética.** La música se plantea como una expresión ideológica unívoca. Participa en el discurso audiovisual como cooperante de la doctrina de la instancia enunciativa.
2. **Analítica.** La planificación musical sirve como un *a priori* de las imágenes, estableciéndose una «concordancia rigurosa entre los motivos musicales y los efectos visuales» (ibid. 258).
3. **Contextual.** Las funciones encomendadas a la música son la generación de ambientes, la focalización de la sensibilidad, y la intensificación y evidencia de los mensajes.
4. **Parafrástica.** La música escolia y apostilla la dinámica de los diálogos, la acciones, etc., con un sentido de transcripción redundante.
5. **Diegética.** La función de la música descansa sobre la activación de los elementos de la narración, especialmente sobre los que se engarzan en la temporalidad: acción y tiempo.
6. **Dramática.** La funcionalidad musical persigue potenciar la capacidad emotiva de la historia, contribuyendo al «pacto de complicidad y verosimilitud» en el que participa el espectador.
7. **Mágica.** La música tiene una participación vocativa de lo trascendente y, a través de ello, «transporta a la historia a una nueva dimensión metalingüística» (ibid. 259). Su aportación tiene que ver con lo prodigioso, lo divino, mágico, taumatúrgico y nigromántico que se revela en relato a través de la presencia musical.
8. **Poética.** La música es considerada por su aportación al relato, pero, fundamentalmente, por su propia capacidad para *halagar el ánimo, infundiéndole suave y puro deleite*. Es decir, por su propia poesía que, en términos de Pierre Schaeffer, supone el dominio del objeto musical puro.

9. **Pragmática.** Dado que la incorporación de la música, salvo contadas ocasiones como el rodaje de secuencias con *play-back*, no se produce hasta la etapa de post-producción, esta concepción hace referencia a su presencia como cauterizador de las fisuras y desequilibrios que presente la *continuidad dramática* a estas alturas del proceso.

2.4.2.6. *Formas presenciales*

Las formas presenciales hacen referencia a la manera en que se justifica empíricamente la presencia de la música cinematográfica en el texto audiovisual. García Jiménez (1993) las contempla bajo la nomenclatura de origen y naturaleza. Sin embargo, parece ajustarse mejor el término formas presenciales por cuanto remite directamente a los procedimientos de inclusión en el discurso. Define cuatro formas comunes:

- a) Introducción de **Obras musicales preexistentes**. Es decir, utilización de partituras o piezas de repertorio cuya vida como obras nació fuera del marco cinematográfico.
- b) Elaboración de **Partituras originales** que son concebidas como estructuras narrativas no dependientes, a la manera de los poemas sinfónicos postrománticos.
- c) Composición de **Partituras filmicas**, entendiendo por tales a las realizadas con una intención claramente funcional, en términos de eficacia narrativa respecto al relato audiovisual.
- d) Proposición de **canciones y melodías de ámbito popular** que se integran, más o menos, en la narración y que tienen, ya en origen, una clara vocación de recuerdo en el imaginario colectivo.

Esta clasificación, que resulta útil para ciertos aspectos de organización analítica, puede mostrarse algo artificiosa en sus divisiones. En principio, nada impide que una partitura original que resulte poseer una estructura absolutamente “sinfónica” pueda, perfectamente, integrar una vocación de eficacia y funcionalidad que se traduzca en un resultado narrativo excelente, al tiempo que el acierto de su desarrollo melódico le convierta en una pieza de culto. A la contra, la intencionalidad funcional de un trabajo compositivo,

buscando la precisión en los ajustes musicales para facilitar la narración, no elude el peligro de convertir el discurso musical en un elemento extraño al propio relato.

2.4.3. Características de la música cinematográfica

El cine ha creado un sistema de producción musical propio y autónomo. Una de sus características, y condicionamiento fundamental, es que se ha de generar una música cronométrica, calculada, que se ciña a la acción de cada bloque, que sufra la *tiranía del montaje*, y que, por añadido, cuando se comercialice posteriormente de forma independiente, cumpla una función evocadora del filme. Es una música que, por principio, no aspira a la perennidad de la obra de arte: nace y muere con la película¹⁴³, pues cuando se compone una música específicamente para unas imágenes se espera que se produzca una auténtica fusión material y estética entre ambas.

2.4.3.1. Multiplicidad estética: la cuestión de la originalidad

Las características discursivas del cine hacen de este el lugar de encuentro ideal para una variedad insospechada de estilos, épocas, géneros, técnicas y recursos estéticos de forma simultánea, ubicua y paradigmática. Es, como dice Chion, «el arte por excelencia donde todas las músicas poseen derecho de ciudadanía» (1997: 23). Esta aparente universalidad esconde tras de sí el inconveniente de revestirse, en contra de la opinión de Emanuel Levy, como un *falso esperanto*, un ilegítimo *lenguaje común* con el que se mantiene una comunicación de consanguinidad no mediada, lo que le ha llevado, indefectiblemente, al vano intento de evidenciar esa *utopía*.

Ciertamente, la única obligación de la música cinematográfica es que, independientemente de los métodos, procedimientos y sistemas que se utilicen, debe estar dispuesta a entregarse al valor expresivo de las imágenes, estar creada para ese fin. Consecuentemente, no es posible hablar con

¹⁴³ Este axioma no indica sino la voluntad de integración del discurso musical en el texto audiovisual pero, como es evidente, multitud de partituras cinematográficas han superado las barreras del filme del que formaban parte para convertirse en notabilísimas obras musicales *per se*.

propiedad de un estilo de música cinematográfica; no lo es porque, en rigor, no existe. La música de cine vive del préstamo, que no del plagio. Todos los recursos le son válidos si encajan con las necesidades de la historia a la que sirven. El compositor cinematográfico tiene, ergo, inmunidad para concebir a placer su propio estilo personal, «no sólo a partir de lo que inventa, sino también de lo que toma prestado de otros» (ibid. 252).

En este sentido, nada hace diferente a la música cinematográfica de otros tipos de música. Lo que determina su carácter, aparte de las circunstancias económicas, sociales, culturales y técnicas en que se desarrolla, es la intermitencia de su aparición, su rasgo de ocasional recurrencia que *picotea* el discurso audiovisual sin la obligación de justificar su aparición. Y es precisamente esa veleidad, esa inconstancia que se enreda en la crin de un texto complejo y polisustancial, lo que la obliga a una sencillez, que en ocasiones roza en la simpleza, plena de redundancias y lugares comunes. No hay lugar para la complejidad¹⁴⁴. Cualquier dificultad injustificada fuera del contexto de la narración desvela el dispositivo y desplaza al espectador. El mito de la originalidad estilística queda así fuera de sitio; se desplaza su centro de gravedad hacia la generación narrativa de su origen: hacia el sentido de las imágenes. El problema aparece cuando este precepto afrenta el ideal de unicidad y originalidad, *ab initio* y *de facto*, que se tiene de la obra de arte. No se está dispuesto a aceptar fácilmente tal cambio de perspectiva sobre el fundamento de la creatividad y, ante tal coyuntura, lo más fácil es recurrir al desprecio de toda forma que no se ajuste a la norma, a la convención. Visto así, el auténtico problema de la música de cine, como bien señala Chion (1997), es de naturaleza terminológica:

«cuando un músico compone para el cine, el uso y la practica legal conservan el término de música para algo que ya se presenta con otro aspecto (fragmentado), con otra función y otra lógica, y especialmente en otro contexto diferente al de la obra musical, en el sentido en que esta noción se ha formado últimamente en occidente».

¹⁴⁴ Señalaba Maurice Ravel que «siempre que en arte se piensa complicar una forma o sentimiento, es que no se sabe lo que se quiere decir».

2.4.3.2. *Independencia discursiva y estructural*

De lo anterior es posible desprender el interrogante de si la opción del compositor es elaborar un discurso musical emancipado; si acaso la autonomía de sus proposiciones induce una libertad estructural que radicalice el valor exento de su discurso; si, independientemente de su sentido cinematográfico, revela una concepción abstracta, *pura*, privativa y específica. La respuesta ha de ser siempre la misma: es inútil establecer sentencias o evidencias incuestionables, por dos razones: estará siempre en función de la particularidad de cada caso, y, además, en el fondo es una cuestión que, desde la reflexión cinematográfica, carece de trascendencia. Sin embargo, forzando el punto por librar un complejo, nada impide que esa superestructura que condiciona formalmente la representación musical, diseñe, fuera de su molde mágico, un sentido discursivo autónomo que pueda reconocerse como algo diametralmente distinto capaz de cumplir una doble funcionalidad: evocación del filme en el espectador de este, y revelación de un nuevo contenido sonoro independiente.

2.4.3.3. *Música diegética vs Música extradiegética*

La música diegética —música de pantalla (Chion), música viva (Valls y Padrol), música objetiva (Moner)— está justificada en la lógica del relato porque habita la acción narrativa y contribuye en la creación de la situación escénica, es decir, es un elemento más de la historia. Aunque no es este, para García Jiménez, el único caso. También podemos hablar de música diegética cuando no cumpliendo explícitamente esta premisa, tiene la capacidad de dominar el discurso narrativo convirtiéndose en «el indicio denotativo de las focalizaciones del autor, el narrador, los personajes o el lector del texto audiovisual» (1995: 251).

Por su parte, la música extradiegética —música de fondo (Chion), música transicional, integrada o decorativa (Valls y Padrol), música

subjetiva¹⁴⁵ (Moner) – no participa de la acción narrativa ni del tiempo de la historia, pues emana de una fuente imaginaria no presente en la acción. Su función se enmarca, por tanto, más en el campo de lo descriptivo que de lo narrativo. Su presencia en el discurso suele responder a varias causas, cinco según García Jiménez (1993) –aunque algunas se incluyen en las otras y son redundantes–:

- a) De modo impredecible.
- b) De modo impositivo.
- c) De modo discontinuo.
- d) Al final del proceso productivo.
- e) Con un sentido no realista.

La identificación perceptiva entre una y otra responde a un criterio de lectura que atiende al modo en que se reproduce técnicamente. La música extradiegética o de fondo acostumbra a sonar clara, presente, en primer plano sonoro¹⁴⁶, pulcra en su ejecución y registro, y en el más alto escalafón de la jerarquía sonora. Curiosamente, la música diegética o de pantalla aparece, normalmente, en retaguardia, distraída por las voces y los ruidos, solapada por las interferencias de la ejecución, reducida en su vocación de realidad.

2.4.4. Funcionalidad de la música

Entorno a la funcionalidad de la música cinematográfica con respecto a los elementos de la historia ha existido, y existe, un intenso debate entre los defensores de esta¹⁴⁷ y los que consideran que su misión en el texto

¹⁴⁵ Para Moner, un tercer caso especial es la música descriptiva, a medio camino entre la objetiva y la subjetiva. Su aparición, normalmente en el formato documental, proporciona un efecto de situación natural.

¹⁴⁶ «Matemáticamente, el plano sonoro se define como aquel conjunto de emplazamientos del micrófono, en un local cerrado, para los que la relación entre sonidos directos y sonidos reflejados se mantiene constante. El valor de esta relación da idea del tamaño aparente de la fuente de sonido» (Roselló, 1981: 86). La característica fundamental del primer plano sonoro es la cercanía, la proximidad aparente del sonido, lograda mediante la ausencia, casi absoluta, de sonidos reflejados.

¹⁴⁷ Para Valls Gorina y Padrol (1990) la música es, ante todo, funcional: el único nexo de unión entre cine y música es que se desarrollan en el tiempo. «la música se adhiere a la acción - al kine - con un evidente

audiovisual no pasa por una funcionalidad inherente. Entre estos últimos, Gryzik, por ejemplo, considera que las clasificaciones funcionalistas son insostenibles históricamente, porque al tomar como medida, casi siempre, la sensibilidad individual no permiten separaciones lógicas, por lo que llevan a un callejón sin salida. A su juicio, es necesario buscar otros ángulos del problema, plantear nuevas metodologías, pues en las teorías funcionalistas los elementos sonoros aparecen continuamente subyugados a la imagen. Por eso, su planteamiento es una división dual de la puesta en escena en gestos visuales y gestos sonoros, en condiciones de igualdad, tomado como valor morfológico el concepto de *rôle*. Aunque cualquiera de los gestos que integran el discurso fílmico puede tener su valor fuera de este, cinematográficamente, *«c'est leur ensemble qui détermine globalement le pouvoir d'évocation»* (1984: 100).

Muy a pesar de este criterio antifuncionalista¹⁴⁸, lo cierto es que los usos conscientes de la música cinematográfica, aparte que sean cultivables hasta el punto de alcanzar un dominio eficaz sobre ellos, interceden en el ámbito del discurso narrativo y actúan sobre los elementos de la historia de forma indiscutible. Colpi afirmaba que «la música de un filme debe ser funcional o no ser» (1967: 94). Y ha de serlo si se entiende esa funcionalidad, como hace Jean Mitry, de forma extensiva:

«Toda música es descriptiva puesto que describe estados de ánimo o falta de cosas concretas. Decir que la música crea o determina emociones es decir, de otra manera, que traduce las que el autor ya ha experimentado, porque la música no opera a partir de sí sino debido a que un compositor le imprime su personalidad, digamos, si se prefiere, su "duración vivida". Cualesquiera que sean sus reglas y sus combinaciones creadoras la música no es una simple resolución matemática de una fórmula dada» (1978: 357).

La gran ventaja cinematográfica de la música radica en que, frente a la imagen, no está sujeta a un marco estricto, concluso, y frente al resto de

contenido funcional ajeno a su esencia, conservando, no obstante, su independencia expresiva y, eventualmente, su sustantividad como especulación sonora».

¹⁴⁸ Especialmente presente en buena parte de las investigaciones más recientes. Vid, p. ____.

elementos sonoros carece de la urgencia realista y representativa de estos. Por ello, sin contravenir que sea «presencia antes de ser medio» (Chion, 1997: 192), y partiendo de su trascendencia como *aparato tiempo/espacio* es factible estipular ciertas funcionalidades –que no servidumbres– de la música en el relato audiovisual.

De entrada, posee la capacidad de unir y separar, puntuar o diluir, asegurar el ambiente, y esconder los *racords* de los ruidos o imágenes que no funcionan (ibid. 195). Su utilidad se muestra en la capacidad para suavizar las limitaciones realistas de este, aunque, en ocasiones, este rendimiento es dilapidado lamentablemente por el nefasto uso para repastar la película una vez que aquello no tiene arreglo, que se ha secado como un mortero pesado. Sirve también como organizador de la representación simbólica del filme. Puede constituirse como emancipador de su significación y como vehículo de dimensión orgánica, como alegoría figurativa de su naturaleza, al tiempo que ayuda a coestructurarlo desde su disposición fática. Sus apariciones y ausencias determinan la funcionalidad formal del mismo por medio de fórmulas extremadamente variadas; en muchas oportunidades sola, en otras apoyada por medios visuales. Pero es que, por añadido, cumple una función de activador narrativo de fuerza prodigiosa que, desde su no necesidad de justificación, arrastra a todos los elementos del filme. Su presencia en el discurso narrativo audiovisual «señala y refuerza la triple unidad: de acción, de lugar y de tiempo» (G. Jiménez, 1993: 266).

2.4.4.1. *Respecto a los personajes*

La música posee un valor de subjetivación que se hace patente en dos estratos distintos:

1. Perpetuando *la continuidad de la presencia humana*, amparando a los personajes de la esterilidad concreta del dispositivo cinematográfico (Chion, 1997: 228).
2. Ajustando de forma omnímoda su materia al «flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje» (ibid. 229).

De esta manera, las funciones que cumple respecto a estos son:

- a) **Pronominal**. La música marca, denomina los personajes, nombra su presencia.
- b) **Prosopopeya sonora**¹⁴⁹. Enfatiza y anuncia su disposición en la acción, los rasgos de actuación y sus transformaciones. Puede ser de dos tipos:
 - b.1. *Caracterizadora*: singulariza la especificidad de cada personaje.
 - b.2. *Descriptiva*: representa los estados de ánimo, etc.
- c) **Focalizadora**. Administra el patrimonio distintivo de la narración, los personajes, etc. y guía su evolución.

Paralelamente puede cumplir una función de *psicologización*. Está capacitada para reflejar las circunstancias psicológicas e históricas de la narración, y servir como expresión de la personalidad inequívoca del autor a través de sus personajes.

2.4.4.2. *Respecto a la acción narrativa*

El papel que desempeña la música en el terreno de la acción narrativa está ligado a un cometido plural que tiene en común su peculiaridad como activador y como gestante. Las funciones que cumple cubre cuatro ámbitos:

1. Con respecto al **comentario de la acción**¹⁵⁰, según García Jiménez, la música tiene una capacidad *gnóstica* para señalar los «distintos tipos de discurso autorial, que ilustran las funciones del narrador»: comunicativo, metanarrativo, explicativo, evaluativo, emotivo, abstracto y modal. Añade, citando a Erik Barnow, que la música cumple las funciones que ejercía el coro en las tragedias griegas en el comentario de la acción¹⁵¹.

¹⁴⁹ Definir personajes: estados de ánimo, inquietudes, etc. (Xalabarder). Revelación de procesos psíquicos de los personajes: siete posibilidades: a) momento de toma de conciencia de un acontecimiento vivido; b) música dentro de recuerdos; c) reflejo de proyecciones futuras imaginadas; d) revelación de sueños; e) revelación de alucinaciones; f) resaltado de emociones; g) señalar actos de voluntad y tomas de postura. (Zofia Lissa)

¹⁵⁰ Servir de hilo conductor (Gilles Fresnais). Acompañar e ilustrar imágenes y secuencias para clarificarlas (Xalabarder). Comentario introductor de la escena (Zofia Lissa). Función esclarecedora (Adorno y Eisler).

¹⁵¹ Cfr. 1993: 267.

2. Respecto al **subrayado de la acción**¹⁵², actúa como signo de puntuación a través de las funciones características del narrador: explicativa y evaluativa. El golpe musical, bien como inserto o como clímax, es un elemento de señalización y división específico de determinados géneros. En los dibujos animados esta función se hace especialmente presente a través del remarcado y la onomatopeya.
3. Respecto a la **ambientación de la acción**¹⁵³, la decora a través de la función expresiva —crea un clima emocional en el lector *audiovisual* reforzando la intencionalidad expresiva de las imágenes—, y de la función referencial —valor metonímico dimensional, del continente por el contenido, que revela el marco espacial de la acción a través de su capacidad descriptiva—. La irregularidad, la frustración de expectativas o la aparición de nuevas en el transcurso de un discurso sonoro, tanto en densidad, textura interna, su aspecto o su desarrollo, afianzan la expectación del lector.
4. Respecto a la **especificación de la acción**, la música activa su capacidad heurística, por asociación experiencial, revelando y anticipando la declaración de determinadas acciones, bien específicas de cada relato, bien propias de cada género cinematográfico. Las anticipaciones pueden ser de dos tipos:
 - a) No conclusa: se produce a nivel conceptual.
 - b) Diegética conclusa¹⁵⁴: se produce a nivel proposicional.

La condición de reconocimiento, de identificación —anagnórisis—, es especialmente importante en la música cinematográfica. Ya en la absoluta, reconocer los diferentes elementos que integran la obra y acceder a la lógica de su estructuración en diferentes módulos o secciones, es buena parte de su

¹⁵² Describir el movimiento visual (Zofia Lissa).

¹⁵³ Transmitir emociones y establecer estados de ánimo (Nieto). «Crear un estado de ánimo renunciando a la reduplicación de lo que cualquier forma es visible» (Adorno y Eisler, 1981: 28). Recrear el universo fílmico y unirlo en comunicación con la realidad. Ayudar a que se cumpla el sueño cinematográfico (Gilles Fresnais). Contextualizar la historia y el discurso (Xalabarder).

¹⁵⁴ Representación e interpretación simbólica. Anticipación de la Fábula. (Zofia Lissa).

suerte. En la aplicada, además, ese re-conocimiento que provoca la música en el espectador, ese re-caer, pone de relieve, si es usado con coherencia, la dirección de la trama; coopera en el desarrollo de la acción. Ahora bien, también esconde una faz peligrosa. Su uso equívoco puede distraer al espectador. Si coincide ese reconocimiento en un punto donde no se busca que haya tal, se puede provocar un efecto contraproducente, contrario a los intereses buscados. Es una situación que ocurre, por ejemplo, con las músicas previas que se insertan en una película. ¿Cómo se puede manejar la condición de reconocimiento de esa canción, o de esa pieza en la propia película?. ¿Qué valores o contenidos se están declarando en ella?. Y aún más, ¿qué sentidos puede adquirir esa pieza cuando se escuche nuevamente *contaminada* por la lectura del texto audiovisual?.

2.4.4.3. *Respecto al tiempo*

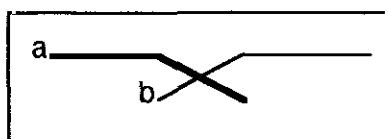
La música acompaña la representación temporal en el discurso audiovisual ofreciéndose como herramienta alternativa para su ordenación. «El sonido síncrono ha convertido el tiempo fílmico en un valor absoluto» (Chion, 1993: 26) y ello permite a la música, al igual que al resto de elementos sonoros, «introducir escenas retrospectivas parciales o divididas» mediante la creación de una disparidad temporal entre el canal visual y el canal auditivo (Chatman, 1990: 68). Las funciones que cumple, de forma sustantiva o calificadora, son:

- a) **Transitiva**¹⁵⁵. Lubrica los racords. Su funcionalidad abarca la unión y separación de secuencias, el marcado de las diferencias cronológicas, y favorecer las elipsis. En ocasiones funciona como un inserto¹⁵⁶: cortina, puente, transición, fundido, cierre, etc. Hay cinco tipos:

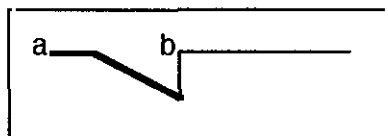
- a.1. unión por fundido encadenado: fade out - fade in

¹⁵⁵ Para Desmond Davis (1966: 19), en las transiciones la música solo debe cortarse al final de una cadencia musical cuando se desvanece gradualmente bajo el diálogo o un ruido, o si es sustituida por otros sonido de mayor fuerza o volumen.

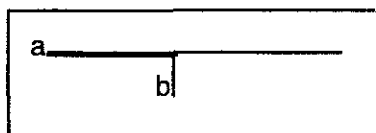
¹⁵⁶ El acompañamiento del barrido es un caso peculiar por cuanto puede encadenar, indistintamente, tiempo y espacio.



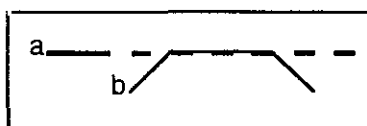
a.2. unión por fundido a corte: fade out - in



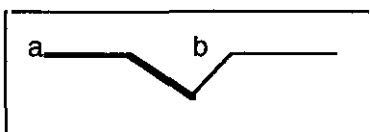
a.3. unión por corte a corte: out - in



a.4. unión por corte a entrada: out - fade in.



a.5. unión por cadencia: fade out - 0 - fade in.



b) **Constitutiva**¹⁵⁷. La música sirve de impulso de la imagen, de activador de su ritmo interno y de la pulsión genérica de los múltiples elementos que forman parte de ella. Funciona a la manera de un «bajo continuo» que organiza el conjunto de los ritmos del filme, como corazón que determina el pulso vital de ese cuerpo¹⁵⁸. Dos posibilidades:

¹⁵⁷ Articulación del tiempo representado. (Zofia Lissa). Aportar o modificar el ritmo de la imagen (Nieto). «Llamamos *temporalización* al efecto mediante el cual una cadena sonora, que por definición está casi obligatoriamente inscrita en el tiempo, otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente» (Chion, 1997: 212).

¹⁵⁸ «La música desempeña [...] un papel de *patrón rítmico*, cronométrico, en relación con el cual podemos sentir cómo se desatan los ritmos más fluidos, irracionales, que se producen en la imagen» (Chion, 1997: 223).

- b.1. Configura el tiempo de la enunciación (tiempos muertos).
- b.2. Configura el tiempo del enunciado (forma parte de la historia).
- c) **Indicativa**¹⁵⁹. Expresión del valor argumental, indicación del tiempo cinematográfico.
- d) **Topográfica**. Explicación del valor nominal del tiempo en el espacio representacional.
- e) **Hagiográfica**¹⁶⁰. Influencia en el tiempo de lectura Un caso particular y “moderno” es el valor *paréntico*¹⁶¹.

2.4.4.4. Respecto al espacio narrativo

La música *modula* y modela el espacio pues sustituye, a menudo, al sonido real «como expresión del espacio, utilizando sus propios códigos» (Chion, 1997: 224), expresando una espacialidad que, difícilmente, este podría representar. Independientemente de cualquier referencia, la música plantea una doble espacialidad que le es inherente (Schaeffer):

- **estática**, que se produce en la identificación definida de una fuente; y
- **cinemática**, producida en la descripción de trayectorias que los objetos sonoros realizan en el tiempo.

Al igual que para el tiempo, estas funciones que desempeña la música en la configuración del espacio unas veces se cumplen de forma sustantiva, y otras de forma calificante o adjetiva. Estas son, para García Jiménez (1993: 269 y succ.):

- a) **Referenciales**¹⁶². El código histórico tipificado, y reconocido por el “lector”, remite a un ámbito territorial específico.

¹⁵⁹ Ambientar épocas (Xalabarder).

¹⁶⁰ Activar, dinamizar o ralentar el tiempo de lectura. (Xalabarder).

¹⁶¹ «Designa el paréntesis que la música es susceptible de crear y de abarcar en su propia duración, en la acción del filme, mientras que éste se inscribe, el resto del tiempo, en una duración concreta y naturalista, al menos en apariencia [...]. En este caso, la música cinematográfica se separa completamente de las funciones de nexo y concatenación entre escenas que, por otra parte, heredó de la música teatral» (Chion, 1997: 216).

- b) **Focalizadoras**¹⁶³. La música contribuye a marcar la *focalización*, el *punto de vista* y la *voz narrativa*, «basculando siempre entre dos universos: el del narrador y el de los personajes».
- c) **Pragmáticas**. La presencia de la música, en su ubicación, declara su valor de fonotipo y revela las prácticas de la primera instancia de la enunciación.
- d) **Formantes**. Genera una condición ambiental que nos habla del modo en que habitan y usan el espacio los personajes.
- e) **Expresivo/emotivas**¹⁶⁴. La música anima y espolea al espectador para que participe y comparta la acción de los personajes. Esta función es equiparable a la función lingüística que Jakobson denomina *conativa*.
- f) **Ambientales**¹⁶⁵. De las cuatro acepciones del espacio narrativo — estética, dramática, lingüístico-discursiva y meta-física — es en las dos primeras donde la música ambiental contribuye a la percepción del espacio, «decorando el escenario y ambientando la situación narrativa y la escena dramática».
- g) **Mágicas**. La música remite a un espacio irreal que supera el marco de lo físico y visible.
- h) **Delimitadoras del marco**¹⁶⁶. Su cometido es señalar y puntuar. En primer lugar, mediante las sintonías inicial y final, la magnitud y medida del relato audiovisual. En segundo, las partes estructurales, las parcelas de ese todo.

¹⁶³ Centrar la atención en un elemento con exclusión de otros: vectoralidad. Guiar el punto de vista del espectador (Nieto). Cambiar las perspectivas de lectura (Gilles Fresnais).

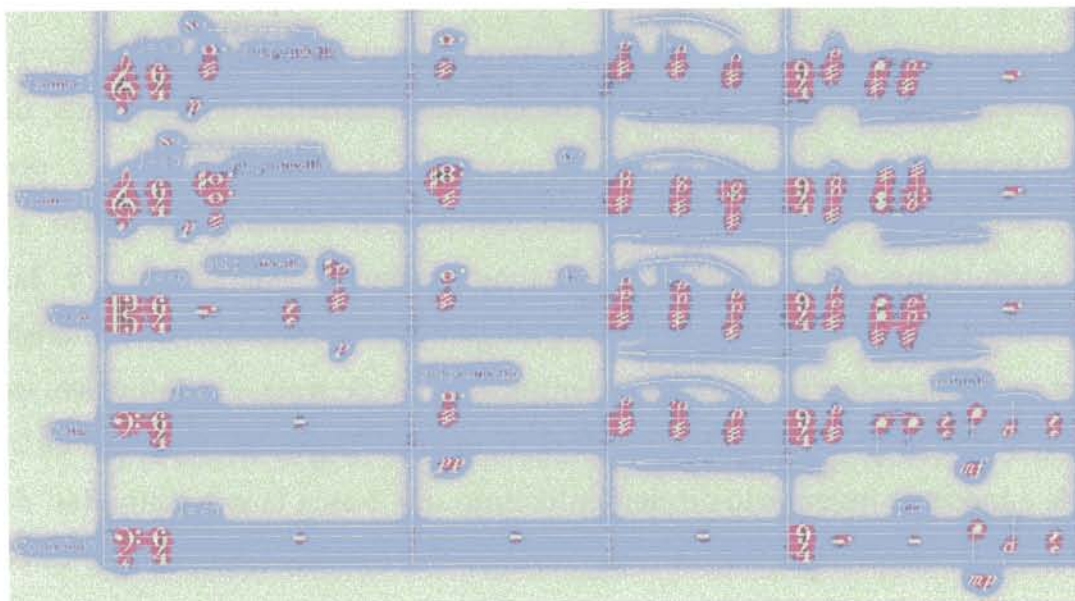
¹⁶⁴ Implicar emocionalmente al espectador. (Xalabarder). Auto-identificación del espectador con el universo filmico. (Zofia Lissa)

¹⁶⁵ Representación del espacio filmico (Zofia Lissa).

¹⁶⁶ Servir de marco a la película (Gilles Fresnais).

- i) **Identificadoras y calificadoras** de los planos de la escala¹⁶⁷. Aparición de la música asociada, de continuo, a un determinado tamaño de plano, posición de la cámara, grado de angulación, etc.
- j) **Lubrificadoras** de las fracturas del discurso visual. «La música contribuye a la creación del espacio narrativo en su acepción lingüístico-discursiva [...] actuando como lubricante de las fracturas originadas en el juego de la escala de planos». Gracias a ello, el discurso narrativo encuentra la continuidad que su lenguaje elíptico impide.

¹⁶⁷ Poner de relieve los distintos aspectos de la imagen o crear aspectos nuevos. Cumplir, en el ámbito no diegético, las funciones de la planificación en el ámbito diegético (Nieto).



3. INVESTIGACIÓN

*La investigación, como la carcoma,
nunca descansa* (Aukstakalnis y Blatner)

3.0. EL MODELO

3.0.1. Planteamiento general

Aunque la elección metodológica impone unas pautas de trabajo, unas fórmulas que se prueban a la luz de las dificultades, ello no impide que, desde métodos de trabajo diferentes, se pueda abarcar un mismo objeto de investigación con resultados igualmente satisfactorios. En este sentido, no hay unicidad en la elección metodológica. Lo primordial es que el método se ajuste, se amolde a las exigencias del objeto de estudio convirtiéndose en un recto camino hacia el conocimiento¹⁶⁸.

El planteamiento parte de la consideración del texto musical como un *signo* que se integra en el macrotexto audiovisual y que se autogenera, retorizándose, a partir de los nuevos contenidos que manan de esa

¹⁶⁸ Ferrater Mora, J.

intersección¹⁶⁹. Para ello, se ha de salvar ese escepticismo que se enreda en la negativa a cualquier «metodología útil para valorar la creación artística¹⁷⁰». Resulta evidente que la evaluación de una obra artística en términos de bondad respecto a un modelo normativo responde a criterios estéticos y, por tanto, la subjetividad aflora inevitablemente. Sin embargo, cuando la estimación tiene como finalidad la comprensión de su génesis, y las valoraciones se engarzan en un corpus diligente, los resultados del análisis tienen una trascendencia verificable científicamente. Se trata, en definitiva, de una necesaria, por nueva, actitud “lectora”. Un análisis que no se queda en el simple e inocente inventario de elementos sino que busca la exhaustividad de una representación estructural que revele las relaciones «entre estos elementos, en virtud del principio de solidaridad de los términos de una estructura: si un término cambia, cambian también los otros» (Barthes, 1970: 130).

3.0.1.1. *Ámbito*

El método de estudio se ha elaborado teniendo en cuenta la totalidad del proceso, desde la generación y formulación de la idea, hasta su producción como expresión musical en producto acabado; pues en ese devenir aparecen elementos heurísticos, asociativos y combinatorios, elocutivos, deícticos, proyectores y referenciales, que es preciso reconocer y catalogar para conocer su incidencia particular en cada una de las fases del procedimiento. Asimismo, se han considerado todos aquellos aspectos que tienen que ver con la generación de las ideas y las relaciones del texto creado con elementos externos a él —posibles hipotextos, etc.—. De igual manera, se han observado las relaciones ambientales de creación estudiando el marco físico y el social. En el primero se analiza escuetamente las condiciones espacio-temporales y la disponibilidad de medios y recursos, y en el segundo se establecen dos niveles: orgánico y global.

¹⁶⁹ Esta perspectiva centra los esfuerzos de este estudio sobre las capacidades, que dentro del discurso audiovisual poseen los elementos participantes de la naturaleza de lo sonoro —sonidos diastemáticos musicales, ruidos y la palabra—, considerando su concurso en igualdad de potencialidades (Schaeffer, 1967).

¹⁷⁰ García Abril, A.

3.0.1.2. *Identidad y función del método*

Se trata de una investigación experimental que pretende un notable grado de generalización, y que posee un carácter no urgente por cuanto no se plantea la consecución de efectos directos o inmediatos. Tiene un carácter deliberado ya que detenta una finalidad acusada en su origen, su actuación es multilateral —abarca diferentes sujetos y realizaciones diversas de los mismos—, organizada —responde a una estrategia validada de antemano—, y tiene la condición de validez suficiente dentro de los parámetros definidos¹⁷¹.

En los fines planteados, la investigación goza de un carácter personal. Esto, lejos de erigirse en un problema —por la interferencia de una posible subjetividad sumergida—, es el riguroso motor del proceso seguido. Primeramente, porque se sitúa ante una acción definida de manera precisa, plantea unos objetivos concretos, y se ejecutan unas acciones que responden metodológicamente a las necesidades de esos objetivos. En segundo lugar, tiene un carácter multilateral en cuanto a la diversidad de las fuentes informativas, aunque no tanto en la dimensión temporal, pues no se estudia la obra de los compositores en su conjunto y de forma crónica. Y, por último, posee un carácter organizado, ya que se toma una muestra justificada, y se aplican unas estrategias de obtención de datos estudiada atentamente.

La función prioritaria del método es poner a prueba las hipótesis científicas —función de verificación—, delimitando o acotando el fenómeno de la creatividad musical en un ámbito concreto como el de los textos audiovisuales. Para ello se parte de una función predictiva. Antes de emprender la acción investigadora se ha estimado la incidencia del estudio dentro de la necesidad de dar respuesta a los interrogantes que la motivan, y se ha elaborado un diagnóstico de la situación para prever las posibilidades de éxito de la investigación. Por otra parte, cumple también, aunque en menor grado, una segunda función de predicción por cuanto permite entrever ciertas invariantes en la sucesión de rutinas.

¹⁷¹ Para el estudio de las condiciones científicas de una investigación cfr. De Ketele y Roegiers, 1995.

3.0.1.3. *Formulación de conclusiones*

La formulación de las conclusiones tiene por origen:

- la valoración de los resultados analíticos a partir del modelo de análisis textual,
- la confrontación de los datos con las hipótesis teóricas, y
- la interpretación de los conocimientos generales.

En el transcurso de la investigación se han emitido conclusiones previas que han permitido perfeccionar el punto de vista de esta. Estas conclusiones han favorecido la redimensión de las hipótesis así como el hallazgo de otras que, necesariamente, se hallaban ocultas en el planteamiento inicial. La confrontación de las hipótesis de trabajo y las teorías, con los resultados obtenidos, ofrecen el marco de discusión y análisis que permite establecer las conclusiones definitivas, a la par que calibrar el valor de los nuevos conocimientos obtenidos.

3.0.2. Medios: estrategias¹⁷², recursos¹⁷³ y materiales¹⁷⁴

Alcanzar los objetivos previstos implica establecer una estrategia acertada en la selección y uso de los instrumentos que sirven para la recogida de información¹⁷⁵. Los medios instrumentales nos sirven para mediatizar la realidad y acceder a ella, para tratarla, de forma vicaria, recreándola a través de sistemas de representación. Considerando que la introducción de un

¹⁷² Por estrategias y métodos informativos se entiende todas las actuaciones estructuradas, coordinadas, limitadas y específicas que tienen por objeto la acumulación y extracción organizada de información apta.

¹⁷³ Los recursos comprenden todos aquellos objetos, materiales, equipos, aparatos tecnológicos, etc., que a través de la realidad o de representaciones simbólicas favorecen la reconstrucción del conocimiento y los significados culturales.

¹⁷⁴ Los materiales son productos elaborados por casas comerciales o personas, publicados y divulgados. Entran en este grupo todos los elementos bibliográficos, partituras editadas, discos, CD's, programas informáticos para la elaboración del material sonoro y gráfico, etc.

¹⁷⁵ La recogida informativa es el proceso organizado que se efectúa para obtener información a partir de fuentes múltiples, con el propósito de pasar de un nivel de conocimiento o de representación de una situación dada a otro nivel de conocimiento o de representación de la misma situación, en el marco de

elemento externo no solo altera las circunstancias del objeto estudiado, sino que supone traspasar la frontera del propio objeto para instalarse en una abstracción plena de certidumbres, que no verdades; tal elección resulta fundamental para seguir un criterio que permita obtener la máxima rentabilidad y fiabilidad de cada uno de ellos. Al fin y al cabo, «el problema de la elección de un medio es...un problema de adecuación fines-medios» (De Ketele, 1995: 149). Así, la información que dan, el sistema de símbolos que utilizan, el tipo de actividades que su tecnología posibilita, o el tipo de relación que establece entre usuario y medio son atributos que se han de considerar para calibrar su validez. Ahora bien, tan importante es la selección de los recursos y medios como el uso que se hace de los mismos. Una vez se ha decidido cuáles son los imprescindibles, solo una correcta utilización hace posible explotar el verdadero valor que poseen para alcanzar las metas previstas.

3.0.2.1. Clasificación

En el planteamiento de la investigación, a medio camino entre lo empírico y lo teórico, se ha seguido una estrategia¹⁷⁶ compuesta utilizando tres métodos de recogida de información: práctica de entrevistas, estudio de documentos y observación referencial de productos.

Atendiendo a su naturaleza, la *entreviú* es directa y de doble sentido —la información fluye desde la fuente al receptor en ambos sentidos ($F=R$)—; el estudio de documentos es indirecto y de sentido único —la información va de la fuente al receptor a través de un medio externo (soporte) y en la única dirección posible ($F-D-R$)—; y la observación es directa y de sentido único ($F-D-R$).

una acción deliberada, cuyos objetivos han sido claramente definidos y que proporciona garantías suficientes de validez» (De Ketele y Roegiers, 1995: 16).

¹⁷⁶ «Una estrategia es un conjunto coordinado de métodos, de procesos y de técnicas consideradas como pertinentes de cara al objetivo que se persigue». «Un método es un conjunto más o menos estructurado y coherente de principios llamados a orientar el conjunto de las actuaciones relativas al proceso en el que aquél se inscribe». «Una técnica es un conjunto de actuaciones preestablecidas que se han de efectuar en un cierto orden y, eventualmente, en un cierto contexto más o menos restrictivo según los casos» (De Ketele, 1995: 151).

El proceso es libre, tanto en las entrevistas¹⁷⁷ como en el resto de los métodos de recogida de la información. En las primeras, de carácter narrativo-atributivo, está dirigido a hechos más que a representaciones, y el alcance de los sucesos que aparecen en la cadena creativa se convierten en hechos reconocibles.

Los recursos utilizados comprenden una grabadora manual para el registro de las entrevistas; equipo HI-FI, equipo de TV-Magnetoscopio y teclados para el análisis de las películas; ordenador personal y redes telemáticas, para buscar información, etc.

Materialmente se ha trabajado con soportes gráficos –partituras editadas y manuscritas–, sonoros –casetes de las grabaciones–, y audiovisuales –videocasetes y 35 mm–. El estudio de la información a través de *Internet* se ha volcado, fundamentalmente, en la consulta de los trabajos y textos relacionados con el marco de la investigación. Para ello se han utilizado listas de distribución de correo electrónico¹⁷⁸ –*E-mail list*–, páginas *Web*, *News* e *IRC* (*Internet Relay Chat*).

3.0.2.2. Justificación

En un primer momento el cuestionario de encuesta parecía constituir la herramienta idónea para conseguir un amplio espectro de opiniones y perspectivas respecto al proceso. No obstante, a pesar de que resultaba especialmente ilustrativo y sinóptico para problemas complejos con un gran número de variables, podía llegar a condicionar la investigación, revistiéndola de ese aura de «verdad inmanente que le otorgaría la representatividad estadísticamente demostrada de las muestras consideradas» (Javeau, 1978: 7), lo que en un estudio de estas características hubiese resultado nefasto. Por otra parte, una de las ventajas que la directividad de la entrevista

¹⁷⁷ De Ketele y Roegiers prefieren utilizar el término “interviú” para señalar al método de forma concreta, reservando el vocablo “entrevista” para cada una de las distintas técnicas, partes o unidades que componen dicho método.

¹⁷⁸ Existen numerosas listas de correo electrónico sobre diferentes cuestiones musicales. Estilos: jazz, pop, punk, etc.; composición, musicología, investigación musical, tecnología... [Vid. TEJADA, J. (1996) Listas musicales de correo electrónico. Una forma de intercambio e interacción entre músicos. *Boletín da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 86].

aporta es que no existe mediador alguno que pueda distorsionar la información más allá del propio investigador. Esto es especialmente relevante, considerando que resulta fundamental contar fielmente con el testimonio de los compositores sobre cómo viven ellos el proceso creativo. La observación completa de este, para cada uno de los entrevistados, que hubiese sido especialmente interesante, se desestimó porque resultaba una labor irrealizable con la muestra elegida. La posibilidad de reducir la muestra, en función de este criterio, se rehusó igualmente porque si bien podía aportar una visión más directa del mismo, le hubiese quitado profundidad y, por tanto, su transferibilidad general hubiese sido notablemente menor.

3.0.2.3. Aspectos orgánicos: temporalidad y espacialidad

La dimensión temporal de la recogida de la información está en función de los métodos utilizados. En la Interviú tiene un carácter longitudinal. Se estudia la evolución en y del proceso, y las acciones en el tiempo como sucesión de diferentes etapas. Pero también tiene un carácter transversal, pues se analiza cada micro-proceso, a la vez en su valor autónomo y colectivo. Por su parte, el estudio de los documentos tiene un carácter transversal ya que se aborda la documentación en sí misma. Por último, en la observación se ha utilizado un método básicamente transversal, pues es una observación atributiva que trata de comprender los fenómenos en su contexto pero sin valorar su evolución temporal, sino formando parte de un conjunto *cerrado* como es el texto audiovisual.

Espacialmente, se ha utilizado siempre el mismo lugar de trabajo. Las entrevistas se han realizado en casa de los entrevistados, excepto la de Pedro Iturralde —efectuada en una cafetería—, y la de Luis Mendo y Bernardo Fuster —entrevistados en sendos estudios de grabación—.

3.0.2.4. Tratamiento de los datos: puntuación e inferencia

Al grabarse¹⁷⁹ todas las entrevistas, se ha trabajado con una valoración directa y otra mediada. De esta manera, se ha podido hacer una puntuación

¹⁷⁹ Las únicas no registradas son las de Román Alís y la de Bernardo Fuster; se tomaron notas.

directa mediatizada, con las ventajas que ello origina: posibilidad de vuelta atrás, comprobaciones, estimación de redundancias, conexiones del discurso, contradicciones, etc. La puntuación de la observación, en aquellos casos que se ha realizado, es directa.

Amen de la inferencia en el tratamiento final de los datos, para elaborar las conclusiones, hay una inferencia inevitable en los procedimientos seguidos en la propia recogida de la información. Al realizar las entrevistas se produce una significación de las percepciones que tiene que ver con los «elementos de la situación, los antecedentes y consecuentes, y la propia experiencia personal del observador» (De Ketele, 1995: 181). Siempre hay una diferencia entre el marco de referencia de la fuente —ya sea un informante, un documento, etc.— y el marco de referencia del investigador. Esto provoca una separación o interferencia de sentido. Puesto que reducir la inferencia, en el caso de la entrevista, resulta complicado, ha sido más útil intentar precisar el nivel de esta para tratar de controlarlo mediante un mecanismo de control. Dicho mecanismo es fundamental porque se precisa que el nivel de inferencia sea lo más débil posible, evitando, al máximo, el efecto distorsionador de los acontecimientos que implica todo sistema observacional¹⁸⁰.

La dimensión del marco de referencia, tanto del investigador como de la propia investigación, es un dato fundamental. Dado que la investigación está orientada a la comprobación de unas hipótesis previas, el marco de referencia es necesario que esté definido de un modo muy preciso desde el comienzo. Por ello, se ha considerado toda la literatura científica relevante para el tema investigado con el fin de declarar un estado inicial sobre el que operar las nuevas indagaciones. Igualmente, el sistema o dispositivo experimental que se ha desarrollado, ha sido validado para que los resultados que ofrece su uso puedan ser considerados fiables y pertinentes.

Aunque el marco de referencia es riguroso y claro, en la entrevista semi-dirigida se ha tratado, a través del diseño del cuestionario, de diluir dicho marco para ofrecer la sensación, al entrevistado, que no existe tal. De esta manera, se logra que, sin disminuir la contundencia de las respuestas,

¹⁸⁰ Cfr. Rosenshine y Furst, 1973: 136, cit. De Ketele, 1995: 184.

pueda aflorar el marco de referencia del entrevistado, con la riqueza potencial que, a nivel de nuevas hipótesis, esto puede suponer. Lo que sí conocían de antemano los entrevistados era el marco global de la investigación. Se les había comunicado por carta y telefónicamente al solicitarles la colaboración, y luego al principio de la entrevista, los objetivos de la investigación, su función, pretensiones y los actores de la misma. En la fase posterior de comprobación de las transcripciones, inevitablemente, los compositores han dispuesto de ella para completar, rectificar o ampliar cualquier contestación, y, por ende, se ha explicitado el marco de referencia. Sin embargo, la inferencia de este ya no impedía que estuviese recogido el suyo propio.

En la observación¹⁸¹ - análisis -, el marco de referencia es explícito desde el inicio, pues la herramienta, la parrilla de observación está previamente establecida y su aplicación ha sido rigurosa. Además, en este caso, estaba validada tanto por los resultados de anteriores investigaciones como de las teorías expuestas en el marco teórico.

3.0.3. Estudio del marco teórico¹⁸²

3.0.3.1. Perspectiva de examen

El marco teórico aporta contenidos esenciales para poder generar una perspectiva plural desde la que abordar con garantías el segundo nivel de este trabajo: el estudio analítico de las partituras originales.

La perspectiva de examen de la literatura científica es de tipo semi-inductivo/deductivo. Se ha buscado aquella información que era válida y pertinente para el objeto de estudio, según las hipótesis planteadas, pero a la vez se ha atendido, con un talante abierto, cuantas informaciones novedosas pudiesen abrir un nuevo camino o perspectiva no contemplada. Es preciso

¹⁸¹ «Observar es un proceso que incluye la atención voluntaria y la inteligencia, orientadas por un objetivo terminal u organizador, y que está dirigido sobre un objeto para obtener de él información» (De Ketele, 1980: 27).

¹⁸² «Si de vez en cuando no se hiciera una pequeña labor de revisión, de vuelta a las fuentes, de retroceso si se quiere, se llegaría a un momento en que se discutirían extrañas e inexistentes quintaesencias, se deduciría la realidad de un determinado tipo físico de la existencia de ciertos vocablos u objetos y viceversa, se alcanzaría a deducir del tamaño o aspecto de un hueso todo un complejo cultural» (Baroja, C. *Los pueblos de España II*, p.458).

determinar el diferente tratamiento entre los originales –partituras, apuntes de clases, conferencias, etc.– que no están manipulados; y aquellos otros documentos que forman parte de la selección documental, que sí presentan una manipulación pues su elección está en función de una extracción criterial.

Excepto para los aspectos científicos de creatividad, de técnica musical (composición, orquestación, etc.), y de narrativa audiovisual, la selección ha sido dispersiva por cuanto no hay bibliografía específica en este tema. Se ha rediseñado a medida que se iba trabajando, pues aunque se establecieron desde el principio unos descriptores de búsqueda específicos, la propia evolución de la investigación ha impuesto el estudio de ramas colaterales. Temporalmente, la localización documental ha sido, básicamente, de tipo sincrónico.

3.0.3.2. Selección del repertorio bibliográfico

Los últimos años han dado luz a un importante número de investigaciones –fruto de un esfuerzo investigador encomiable– que pretenden explicar de forma convincente el papel de sonido en el texto audiovisual. Michel Chion, Pierre Schaeffer, Alphons Silbermann, Francois Delalande, Claudia Gorbman, Rick Altman, P. Fraisse o A. Gribenski, entre otros muchos, han sentado las bases de una nueva concepción creativa de la banda sonora, confiriéndole entidad expresiva propia, y, por tanto, un poder evocador y comunicador específico.

El amplio contexto teórico necesario para abordar la investigación viene facilitado por la integración de ciertos referentes cognoscitivos que resultan imprescindibles: los presupuestos de la teoría narrativa audiovisual, y sus implicaciones retórico-poéticas; la teoría de la creatividad y sus conexiones con la neuropsicología; la acústica y la tecnología sonora; el lenguaje musical, tanto en su aspecto estético como puramente técnico-compositivo; las leyes que rigen la construcción del discurso icónico; y las interrelaciones que se producen entre las diferentes sustancias expresivas.

3.1. PERSONALIDAD¹⁸³ Y ENTORNO CREATIVO

*Ha roto la armonía de la noche profunda
el calderón helado y soñoliento de la media luna.
(F. García Lorca)*

3.1.1. El Método

3.1.1.1. *Justificación y eficacia del método*

La validez de la interviú como método en la recogida de información se sustenta en su carácter multilateral. Respondiendo a esta orientación, el número de entrevistas realizadas es de doce, aunque bajo el modelo específico se han ejecutado diez, que corresponde al número de compositores sobre los que se ha efectuado el análisis de los productos. Los fines que se buscan al seleccionar la entrevista como fuente documental son la verificación de algunas de las hipótesis, y la obtención de informaciones de primera mano sobre cómo viven los compositores su proceso creativo.

La selección de la población se ha determinado cuidadosamente en función del objetivo a alcanzar y teniendo en cuenta los condicionamientos propios del método empleado.

3.1.1.2. *Exploración preliminar*

Inicialmente, con carácter meramente informativo y documental¹⁸⁴, se solicitó a los autores información sobre las composiciones musicales que habían realizado aplicadas a algún formato audiovisual. En dicha información se les pedía un ligero esbozo del método creativo de trabajo: las estrategias y las técnicas utilizadas para construir su texto musical, matizando si dicho proceso variaba en algún aspecto —a consecuencia del soporte y el formato audiovisual en el que trabajaban—, del que soporta su creación fuera de este ámbito.

¹⁸³ Para Rodríguez-Marín la personalidad consiste en «un conjunto de valores o términos descriptivos que, de acuerdo con cada teoría particular, se utiliza para definir a un individuo determinado».

¹⁸⁴ Esta consulta se realizó por correo una vez habían confirmado su colaboración en la investigación.

Se solicitaba, además, una muestra de alguno de sus trabajos –una copia de vídeo, partituras y/o bocetos– con indicación de cuál, entre todos, es el que más les satisfacía y en virtud de qué razones; así como una breve reflexión sobre el papel del sonido en general, y de la Música en particular, dentro de las realizaciones audiovisuales.

3.1.1.3. *Guión de la entrevista*

La elaboración de la entrevista¹⁸⁵ ha precisado la prospección previa de algunos ámbitos científicos para proveer los conocimientos precisos que justifiquen la pertinencia de las preguntas. Puesto que la pretensión es retratar el transcurso de los acontecimientos creativos desde su primera motivación hasta su realización objetual, es preciso tener unos antecedentes sobre los que comenzar a trabajar. Tanto la acumulación de información escrita y oral, como la experiencia personal han servido para establecer las direcciones que deben enmarcar el recorrido de la entrevista. El criterio está servido en la necesidad de conseguir un cuestionario que, sin agotar al informante, fuese suficientemente exhaustivo.

El cuestionario de preguntas está estructurado en cinco partes: persona, ambiente, proceso, bloqueos y control. La parte dedicada al control de la propia entrevista se compone de dos bloques: tres preguntas informativas, al principio, en las que se les solicita su permiso para utilizar las respuestas y su identificación, y dos más, al final, en las que se requiere su opinión sobre el desarrollo de la misma y una valoración del interés que les merece este tipo de trabajos. La sección bajo el epígrafe Persona se compone de tres subepígrafes que son: actividad, actitudes y motivación. Las preguntas correspondientes al ambiente creativo se subdividen en dos grupos: ambiente físico y ambiente social –equipo de trabajo y espectador–. El proceso es el centro de la entrevista y consta de cuatro secciones: la preparación, el hallazgo de ideas, las estrategias y la realización –escritura y grabación–. El último

¹⁸⁵ La acepción de entrevista que manejamos es la propuesta por De Ketele que define «la interviú como un método que consiste en la realización de entrevistas orales, individuales o de grupo, por personas cuidadosamente seleccionadas, a fin de obtener información sobre hechos o sobre representaciones mentales, de la que se analiza su grado de pertinencia, validez y fiabilidad con respecto a los objetivos propios de la recogida de información» (1993: 21-22).

bloque de preguntas hace referencia a la tipología de bloqueos: cognoscitivos, emocionales y culturales.

La selección y formulación de los ítems o preguntas, así como de los epígrafes en que estos se incluyen, pretende orientarse hacia la captura de hechos objetivos y representaciones mentales, obviando, salvo lo preciso para contextualizar la entrevista, los actos, ideas, argumentos biográficos o proyectos. El grado de objetividad incluye una controlada minoración del marco de referencia del investigador para evitar una inducción de las respuestas. Hay, básicamente, dos tipos de enunciados: selectivos —se presentan varias alternativas entre las que escoger— y activadores —estimulan la respuesta a través de representaciones mentales de tipo abierto—. Son, generalmente, breves y concisos, pero condensados. El plan pronominal se ajusta a la segunda persona de singular en la forma de sujeto *usted*, lo que determina, a priori, un cierto distanciamiento entrevistado-entrevistador que concuerda con el grado de autoridad del primero.

Las preguntas, como se citaba anteriormente, se justifican a partir del conocimiento de la literatura científica, especialmente de la teoría de la creatividad, en concordancia con los objetivos planteados, y en referencia a los aspectos cinematográficos, narrativos y musicales. La organización en la batería de ítems responde a los diferentes niveles de estudio de la creatividad atendiendo a una secuencia progresiva. En unos casos la estricta sucesión temporal, y en otros la gradación entre lo personal y lo social. En la distribución de los encabezamientos del guión no se han tomado en cuenta algunos contenidos por considerarlos no pertinentes. Así, los rasgos y los estilos mentales, por ejemplo, no tienen representación alguna. Puesto que la parte primordial es el estudio del proceso, las preguntas relativas al mismo ocupan una parte central en el diseño de la entrevista. Su situación se revela estratégica por cuanto, al ir precedidas de cuestiones de índole documental e informativa que preparan al entrevistado, facilita que las respuestas sean más certeras y comprometidas.

Por otra parte, la estructura de la entrevista se conecta de forma directa con el planteamiento analítico de los productos. El diseño metodológico del

segundo responde al criterio de comparación proceso-producto y, por consiguiente, dibuja las intenciones y objetivos de la investigación textual.

La evolución desde el pretest al test definitivo ha sido sensible. Tras la validación del cuestionario, llevada a cabo a través de una prueba con Sebastián Mariné, se observó la necesidad de introducir algunos cambios, justificándose las modificaciones precisas.

3.1.1.3.1. Itinerario

- 0.1. Sus respuestas serán anónimas si lo desea.
- 0.2. ¿Tiene inconveniente en que grabemos la conversación?.
- 0.3. ¿Tiene inconveniente en que figure su nombre, en general, en los agradecimientos?.

1. PERSONA

1.1. Actividad

- 1.1.1. ¿La composición es su ocupación principal?.
- 1.1.2. ¿En qué faceta, género, etc.?.
- 1.1.3. ¿Cómo comenzó a trabajar en el audiovisual?.
- 1.1.4. ¿Continúa realizando trabajos audiovisuales?, ¿Por qué?.
- 1.1.5. ¿Qué evolución presenta su obra?.
- 1.1.6. ¿Qué aspectos de su música le resultan más atractivos?.
- 1.1.7. ¿Qué obra le satisface especialmente?.
- 1.1.8. ¿Ha elaborado reflexiones teóricas sobre sus trabajos y métodos?.

1.2. Actitudes

- 1.2.1. ¿Cree que existen diferencias entre la creación musical pura y la aplicada?
- 1.2.2. ¿Trabajar en este campo supone una cierta predisposición afectiva hacia el tipo de lenguaje que sugiere?.
- 1.2.3. ¿Qué tipo y grado de relación debe existir entre su música y la película?.
- 1.2.4. ¿Cómo justifica la presencia de la música?.

1.2.5. ¿En que género se encuentra trabajando más a gusto?

1.3. Motivaciones

1.3.1. ¿Qué le motiva de este trabajo?

1.3.2. ¿Qué debe sugerirle una película para aceptar trabajar en ella?

2. AMBIENTE

2.1. Ambiente físico

2.1.1. ¿Tiene un lugar fijo para componer?

2.1.2. El horario de trabajo, ¿es invariable?

2.1.3. ¿Cómo escribe habitualmente?, ¿con lápiz y papel al piano?, ¿con tecnología informática?,...

2.1.4. ¿Condiciona su forma de trabajar las restricciones económicas del proyecto?

2.2. Ambiente social

2.2.1. El equipo de trabajo

2.2.1.1. ¿Cómo es, en general, la relación con el director, el montador y el productor?

2.2.1.2. ¿Se presentan problemas de relación, de fluidez, de medios, etc?, ¿en qué momentos?

2.2.1.3. En las charlas previas, ¿se ve condicionado por las directrices del realizador o por el contrario se produce un intercambio de ideas?

2.2.1.4. ¿Qué relación mantiene con el ingeniero de sonido?

2.2.1.5. ¿Cómo suele ser la relación con los músicos?

2.2.2. El espectador

2.2.2.1. ¿En que medida considera la función del lector oyente al componer?

2.2.2.2. ¿Deja opciones a los espectadores para que completen su obra o, por el contrario, su mensaje es hermético, único, direccional?

3. PROCESO

3.1. Preparación

- 3.1.1. ¿En qué momento toma contacto con el proyecto?
- 3.1.2. ¿Se documenta de forma paralela a las exigencias del realizador o los contenidos del guión?
- 3.1.3. ¿Cómo trabaja habitualmente, a partir del argumento, sobre el guión literario o técnico, sobre un copión, o con el montaje finalizado?
- 3.1.4. ¿Es, para usted, el punto idóneo para comenzar?
- 3.1.5. ¿Cómo prepara la construcción de su música?. ¿Planifica la totalidad, o parte de pequeños elementos que le lleven, progresivamente, hasta el final?
- 3.1.6. En el caso que no fuesen coincidentes, ¿qué valoraría más, la sensación que le proporcionan las imágenes o las sugerencias del realizador?

3.2. Hallazgo de Ideas

- 3.2.1. ¿Parte de una idea previa definida, o de una multiplicidad que va, poco a poco, dilucidando?
- 3.2.2. ¿Cuál es su origen?
- 3.2.3. ¿Busca que sea novedosa o, ante todo, que sea fiel al texto?
- 3.2.4. ¿Recurre, alguna vez, a ideas musicales que tiene apuntadas y sin utilizar desde hace tiempo?
- 3.2.5. Si alcanza una idea que considera buena pero que no se amolda a las características del trabajo que está desarrollando, ¿prefiere desecharla totalmente buscando una nueva, o bien trata de amoldarla hasta conseguir que se doblegue al interés del texto sobre el que trabaja?
- 3.2.6. ¿Expone su idea motriz a críticas externas?

3.3. Estrategias

- 3.3.1. ¿Qué es lo primero que busca en las imágenes para comenzar a trabajar?
- 3.3.2. Componiendo, ¿a qué concede mayor importancia, al encuentro de una idea original y eficaz, o a la capacidad técnica de desarrollo?

- 3.3.3. ¿Prefiere utilizar pocas ideas para desarrollarlas y variarlas constantemente, o emplear un buen número de temas diferentes?.
- 3.3.4. ¿Modifica el lenguaje expresivo que emplea dependiendo del tipo de texto, o considera que cualquier tipo de lenguaje, utilizado convenientemente, puede actuar en su favor?.
- 3.3.5. ¿Busca narrativizar la música a la hora de realizar las composiciones?.
- 3.3.6. De ser afirmativa la respuesta anterior, ¿Intenta generar suspense, marcar los personajes, señalar las direcciones de la acción, o determinar ambientes a través de los diferentes elementos musicales?.
- 3.3.7. ¿Piensa que su partitura debe poseer una articulación musical propia?.
- 3.3.8. ¿Cómo integra la palabra proferida y los ruidos no musicales?.
- 3.3.9. ¿Qué dimensión le otorga a la sincronía?.
- 3.3.10. ¿Ha utilizado, conscientemente, elementos de su lenguaje aparecidos en obras anteriores, para desarrollarlos en posteriores trabajos?.
- 3.3.11. ¿Ha encontrado sitio o ha sido necesario, en alguna partitura, jugar con referencias a otras músicas, estilos, o composiciones de otros autores?.
- 3.3.12. En el Documental, si lo ha trabajado, la relación de la música con una imagen de carácter más *objetivo*, ¿cómo condiciona su escritura?.
- 3.3.13. ¿Cuál sería su fórmula ideal de trabajo?.

3.4. Realización

3.4.1. Escritura

- 3.4.1.1. ¿Qué procedimiento, en general, sigue para componer? ¿Parte de una estructura general, de una selección tímbrica, del rigor de los tiempos de moviola, etc.?.
- 3.4.1.2. ¿Hace un guión previo de la música u orquesta directamente?
- 3.4.1.3. ¿Escribe de una vez, o trabaja rectificando constantemente la partitura?.
- 3.4.1.4. ¿Va comprobando lo que escribe?.
- 3.4.1.5. ¿Recorre a algoritmos musicales propios en aquellos elementos que sabe, positivamente, que funcionan?.

3.4.1.6. ¿Dónde es más fluida la escritura, en los bloques cortos o en los de mayor duración?

3.4.1.7. ¿Condiciona su escritura pensar en la recreación de los intérpretes?

3.4.1.8. ¿Qué método utiliza para que la escritura sea sincrónica?

3.4.2. Grabación

3.4.2.1. ¿Trabaja habitualmente con músicos o realiza la grabación con instrumental informático?

3.4.2.2. ¿Tiene posibilidad de estudiar con los músicos la partitura o directamente se realiza la grabación?

3.4.2.3. ¿Dirige usted la grabación?

3.4.2.4. ¿Responde a sus expectativas?

3.4.2.5. ¿Qué criterio sigue en el proceso de mezclas?

3.4.2.6. ¿Cómo explota los recursos de registro?

4. BLOQUEOS

4.1. Cognoscitivos

4.1.1. ¿Le importa pensar que una idea puede no ser original?

4.1.2. ¿Se ha modificado, con el paso del tiempo, su percepción –satisfacción o descontento– sobre alguno de sus trabajos?

4.1.3. ¿Considera que la práctica de lenguajes o fórmulas estilísticas "de uso común" puede empobrecer los textos musicales a través de una utilización esquemática e industrial de arquetipos?

4.2. Emocionales

4.2.1. ¿Hay algún momento en que se haya quedado en blanco sin saber cómo empezar o seguir? ¿Cómo ocurrió?

4.2.2. ¿Cómo se sale de esta situación?

4.2.3. ¿Enjuicia o evalúa sus composiciones constantemente, o suspende el juicio sobre estas hasta llegar a algún punto de lectura factible?

4.2.4. La limitación temporal, ¿cómo la asume?

4.3. Culturales

- 4.3.1. ¿En alguna ocasión ha tenido que rehacer bloques porque no le encajaban al director?.
- 4.3.2. ¿Cómo le resulta componer de nuevo?.
- 4.3.3. ¿Hay grandes diferencias entre la música tal como usted la imagina y compone, y la presencia que luego posee en la película acabada?.
- 4.3.4. La respuesta del público a su música, ¿le ha hecho reflexionar sobre cómo plantear sus nuevas realizaciones?
- 4.3.5. ¿Y la de sus compañeros de trabajo y/o profesión?.

5. CONTROL

- 5.1. ¿Qué le ha sugerido/aportado esta entrevista o sesión?.
- 5.2. ¿Cree en la validez de este tipo de trabajos y en las conclusiones que puedan aportar?.

3.1.1.4. Las entrevistas

Las entrevistas se han efectuado en un periodo de catorce meses entre el mes de enero de 1996 y el mes de marzo de 1997¹⁸⁶.

3.1.1.4.1. Características

La entrevista es dirigida en cuanto a que planifica un cuestionario de preguntas definidas. No obstante, premeditadamente, en la realización no era necesario seguir el orden sistemático que reflejan las mismas. Así pues, mientras el planteamiento de la entrevista es dirigido, el acto mismo de entrevistar es semi-dirigido, pues las cuestiones se plantean como puntos de referencia. Ahora bien, estos puntos de referencia son de cumplimiento obligatorio, hay que finalizarlos todos aunque el orden de las preguntas no sea el secuencial que presentan en la transcripción. Una de las ventajas de plantear una realización semi-dirigida es que las respuestas no son lineales. Esto favorece una mayor implicación por parte del entrevistado, facilitando

¹⁸⁶ Para más información al respecto, véase Anexo 1: Datos de las entrevistas.

una información de mayor calidad. Además, como es en parte directiva y en parte no directiva¹⁸⁷, hay una mayor libertad de expresión que permite recoger informaciones complementarias y adicionales de gran valor informativo.

En cuanto a su naturaleza metodológica, aunque la entrevista es cerrada, ya que trata de verificar algunas de las hipótesis suscitadas en la investigación, el carácter científico es abierto pues, de su realización, emergen nuevas hipótesis que han de ser verificadas en el proceso de análisis de las películas. Su nivel de inferencia es moderado, mayor que en la dirigida pero mucho menor que en la libre. Es un tipo flexible ya que permite alcanzar mayor profundidad informativa sin renunciar a la exhaustividad precisa.

La situación es manipulada¹⁸⁸ pues la utilidad de la entrevista está definida previamente a su realización, y existe, aunque libre, un itinerario prescrito al que se han ceñido todas las entrevistas. La recogida de la información ha sido oral, registrándose en soporte magnético. Una vez transcrita a papel, se les pasó una copia a los entrevistados para que completasen y/o ajustasen aquellas respuestas que considerasen incompletas o fragmentarias; y confirmasen su aprobación definitiva para que el texto íntegro de la misma formase parte de los apéndices de la investigación.

3.1.1.4.2. Sujetos

Como se desprende del planteamiento metodológico, resultaría imposible desarrollar la investigación con el total de la población. Aún más, la muestra sobre la que se ha trabajado es, aunque notablemente significativa, bastante reducida con respecto a dicha población. La lista de músicos que han realizado partituras para cine es muy amplia. Uno puede llegar a manejar, por extraño que parezca, cientos de nombres¹⁸⁹. Unos aparecen consagrados por el

¹⁸⁷Es directiva por lo que respecta a los grupos de contenido sobre los que se desea recabar información. Es no directiva para todo lo que tiene que ver con el tratamiento de cada uno de esos temas.

¹⁸⁸ Por más que se realizase en un contexto que liberase la palabra (De Ketele, 1995: 172). Aunque se hayan efectuado, casi todas, en sus medios naturales de trabajo, donde el entrevistado se encuentra más relajado, la necesidad del entrevistador de conducir la conversación hacia un terreno preciso condiciona ya, de hecho, la naturalidad de la situación.

¹⁸⁹ Ver anexo.

pasado y el presente de su obra, mientras otros vienen tutelados, como diría el maestro Rodrigo, por *las esperanzas que en ellos se descubren*. Realizar una extracción de esta para obtener una muestra representativa dentro de los límites razonables que la propia dimensión de la investigación exige, es una labor espinosa. Por ello, en la selección de los sujetos de estudio, como representación de un colectivo lo suficientemente amplio y variado, ha sido preciso estimar ciertas variables.

Todos los compositores entrevistados son varones. En el cine español han sido muy pocas, hasta ahora, las partituras realizadas por mujeres. Salvo casos muy específicos, como los de Guadalupe Martínez¹⁹⁰, Ana Martha Satr¹⁹¹, Carmen Santonja¹⁹², o algunas compositoras que actualmente empiezan a desarrollar esta actividad, como Teresa López Laguna¹⁹³, Rosa León¹⁹⁴, o Eva Gancedo¹⁹⁵, entre otras, parece un ámbito de trabajo vedado a las mujeres¹⁹⁶. En

¹⁹⁰ Guadalupe Martínez del Castillo (1878-1951). Compositora nacida en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza) el 1 de enero de 1878. Era hermana de Rafael, compositor, y Antonio (más conocido como Florián Rey), director de cine. Profesora de piano y arreglista, su relación con el cine llega de la mano de sus hermanos. Desde 1935 colabora en las películas de su hermano Antonio, arreglando canciones populares de su tierra natal, y adaptándolas a los filmes. De su filmografía: *La Dolores* (1940), *La nao Capitana* (1947) y *Orosia* (1943).

¹⁹¹ Satr, Ana Martha. (1938-). Con especial dedicación a los westerns rodados en España, en los años de mayor ritmo de producción de películas de bajo presupuesto. Filmografía: *Homicidios en Chicago* (1968), *El regreso de Al Capone* (1969), *Los rebeldes de Arizona* (1970), *Plomo sobre Dallas* (1970), *El vendedor de ilusiones* (1971), *La furia del hombre lobo* (1971), *Al Oeste de Río Grande* (1983).

¹⁹² Santonja Esquivias, Carmen. (1934-). Compositora muy ligada a las producciones de José Luis Borau, Jaime de Armiñán y Teo Escamilla. Entre sus películas se encuentran: *Carola de día, Carola de noche* (1969), *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), *La Lola dicen que no vive sola* (1970), *Furtivos* (1975), *Tú solo* (1984), *Mi general* (1987).

¹⁹³ *Animia de cariño* (1995), de Carmelo Espinosa.

¹⁹⁴ *Suspiros de España y Portugal* (1995) de José Luis García Sánchez.

¹⁹⁵ Reciente ganadora del Goya a la mejor música original 1998 por *La buena estrella*, del malogrado director Ricardo Franco.

¹⁹⁶ Hay mujeres relacionadas con el cine con preparación musical pero que no han ejercido como compositoras, sino como actrices, como es el caso de Rosa Vila, María Amparo Soto, Marisa Montano, entre otras. También, hay alguna película que toma como personaje principal o secundario, la vida de una mujer que es compositora, como por ejemplo: *No te niegues a vivir* y *Madrid de mis sueños*, curiosamente, rodadas las dos en 1942, y *La mini tía* de 1967. Sin embargo, en todos los casos, la música está firmada por hombres. Aún así, las películas dedicadas a compositores también son, notablemente, más numerosas (por ejemplo: *Bambú* (1945), *Canción mortal* (1948), *Con la música a otra parte* (1970), etc.).

ocasiones, algunas compositoras foráneas, como Elizabeth Firestone¹⁹⁷, han realizado también películas españolas, aunque casi siempre ha sido en coproducciones.

Tres han sido los criterios para realizar la selección, sin querer ocultar, en ningún caso, las dificultades organizativas y funcionales que se encuentran una vez realizada la misma. Tales criterios se interrelacionan entre sí y forman parte de una lógica natural que, no obstante, no siempre se da: edad, experiencia, y momento creativo. En virtud de esto, se consideró establecer tres grupos diferenciados, respondiendo, cada uno, a un momento creativo y una experiencia profesional, acorde con el grupo de edad.

En el primero, compuesto por compositores mayores de 65 años, figuran Román Alís, Antonio Pérez Olea, Enrique Escobar y Gregorio García Segura. Excepto en el caso de este último¹⁹⁸, ya no trabajan, salvo en ocasiones esporádicas. El segundo, entre 30 y 65 años –correspondiente a una etapa de madurez–, recoge a José Nieto, Sebastián Mariné, Bernardo Fuster, Luis Mendo y Bernardo Bonezzi. El tercero –compositores con menos de 30 años– está representado exclusivamente por José Antonio Sánchez.

Las evidente diferencia numérica de sujetos entrevistados en cada nivel –cuatro en el primero, cinco en el segundo, y uno en el tercero– responde a la representatividad de cada uno de ellos. Puesto que la pretensión objetiva de la investigación es reconocer estrategias del proceso creativo, parece prudente atender, principalmente, a aquellas etapas creativas que, bajo el signo de la madurez, presenten una organización perceptible y poco mudable. Es decir, aquellas sancionadas por el uso.

Las colaboraciones de Luis de Pablo y Pedro Iturralde se han efectuado como aportes específicos para dos cuestiones muy concretas. En ambos casos han realizado partituras cinematográficas pero su colaboración se ciñe, en el caso de Luis de Pablo al comentario de sus ideas estéticas vertidas en algunas de sus publicaciones, y en el de Pedro Iturralde, a su continua presencia en las

¹⁹⁷ *Aquel hombre de Tanger*(1950), coproducción Hispano-Norteamericana.

¹⁹⁸ Continúa realizando trabajos, fundamentalmente para televisión y teatro.

partituras de infinidad de películas en las que ha actuado como intérprete e improvisador de muchos otros compositores.

3.1.1.4.3. Estipulaciones

Ninguno de los entrevistados solicitó que las respuestas fuesen anónimas. En algunos casos, se insistió en el compromiso de no descontextualizarlas, ajustándose verazmente a lo preguntado. Asimismo, solicitaron que los nombres propios mencionados durante la entrevista figurasen lo imprescindible para no ofender, ni a los citados, ni a los olvidados. A excepción de Román Alís¹⁹⁹, el resto de los compositores no mostró ningún inconveniente en que la entrevista fuese grabada. No obstante, tampoco se registraron las realizadas a Bernardo Fuster y a Enrique Escobar. Con el primero por un problema de orden técnico. Con el segundo, porque la entrevista hubo de producirse sin la presencia del entrevistador por razones de salud del entrevistado. Ninguno de ellos mostró inconveniente alguno en que sus nombres apareciesen en los agradecimientos como colaboradores de la investigación.

Por último, es preciso señalar que, si bien la colaboración de los compositores que figuran en el presente estudio ha sido intensa, valiosa y desinteresada, a la hora de requerir la participación de otros compositores ha sido más que perceptible cierta displicencia que, en algunos casos, lamentablemente, ha llegado a una absoluta desidia.

3.1.2. Biografías

3.1.2.1. Román Alís Flores

Nace en Palma de Mallorca el 24 de agosto de 1931. Cursa estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, diplomándose en piano, composición y dirección de orquesta, con los maestros Zamacois y Toldrá. Ha desarrollado labores pedagógicas en los conservatorios de Sevilla

¹⁹⁹ Su negativa responde a una cierta precaución expresada respecto a la fluidez de su discurso. Grabar la entrevista suponía, para él, perder cierta libertad en su exposición.

y Madrid. Tiene una profusa obra sinfónica que supera las cuatrocientas obras de su catálogo. Igualmente, ha desarrollado una notable actividad profesional dentro de la música cinematográfica y televisiva, así como en el campo de los arreglos.

Estéticamente, ha mantenido un eclecticismo militante que sitúa su obra en los márgenes del neoclasicismo y el nacionalismo, aunque posee obras que presentan actitudes más avanzadas y experimentales, siempre, eso sí, en contacto con una tonalidad ampliada. Técnicamente, su catálogo se caracteriza por un extraordinario esmero formal y un declarado funcionalismo. Para Tomás Marco, «la obra de Román Alís es tan extensa como multiforme, con variadas intenciones estéticas y una buena realización» (1983: 253).

En el terreno orquestal cabe mencionar: *Variaciones breves* (1962); *Sinfonietta* (1964); *Música para un festival en Sevilla* (1967); *Epitafios cervantinos* – con solistas vocales–; *Reverberaciones* (1969); *Los Salmos cósmicos* –coro y orquesta–; y *María de Magdala* (1979) –cantata para voz y orquesta–. En la música de cámara despuntan: *Nocturnos de la luna gitana* (1963); *Cuarteto* (1960); *Campus Stellae* (1973); *El sonmi* (1972) –voz y conjunto–; y *Concierto para flauta de pico y cuerda*. De las obras pianísticas, son imprescindibles: los *Poemas de la Baja Andalucía* (1968); la *Tocata a la fuga de un tema gitano y Tema con variaciones*. En el terreno audiovisual destacan *La Petición* (1976) y *La espuela* (1978).

3.1.2.2. Bernardo Silvano Bonezzi Nahón

Nace en Madrid el 6 de julio de 1964. Realiza estudios de guitarra, piano, solfeo, armonía y composición con profesores particulares.

En 1978 funda el grupo *Zombies* con el que publica dos LPs en los que compone todos los temas. Desde ese momento realiza incursiones en la publicidad, y comienza una fulgurante carrera como compositor de bandas sonoras que le lleva a recibir el premio Goya a la mejor banda sonora original en 1996 por *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Actualmente forma parte del Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores de

España, y de la Junta Directiva de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Desde 1982 ha puesto música a unos treinta largometrajes, de los que destacan: *Laberinto de pasiones* (1982), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *Rumbo norte* (1986), *Mientras haya luz* (1987), *Barrios altos* (1987), *No hagas planes con Marga* (1987), *Al acecho* (1987), *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), *La mujer feliz* (1988), *Baton rouge* (1988), *La boca del lobo* (1988), *Ovejas negras* (1989), *El mejor de los tiempos* (1989), *La mujer oriental* (1989), *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *Todo por la pasta* (1991), *Boca a boca* (1995). *Morirás en Chafarinas* (1995).

También ha puesto música a varias series de televisión, entre las que se encuentran *Canguros*, *Farmacia de guardia*, *La huella del crimen*, y *La mujer de tu vida*. Asimismo, ha intervenido en tres documentales: *Queridos cómicos*, *La estación de Perpignan* y *La realidad inventada*; y ha puesto música a cuatro obras de teatro: *Guerrero en casa*, *Edmond*, *Antígona entre muros* y *Ultimo desembarco*.

3.1.2.3. Enrique Escobar Sotés

Nacido en Linares, provincia de Jaén, el día 2 de Septiembre de 1921. Realiza sus primeros estudios musicales con Sixto de la Fuente en su pueblo natal hasta que, al finalizar el Bachillerato, se traslada a Madrid para cursar estudios de Derecho. Tras pasar por la Milicia Universitaria y culminar los estudios, mientras prepara unas oposiciones, le llega la oportunidad de componer, junto al maestro José María Legaza, la revista *33 rubias y 3 morenas con 3 hombres* de los autores teatrales Antonio y Enrique Paso. El éxito cosechado le impulsa a dedicarse definitivamente a la música.

Después de trabajar como director y colaborador de las mejores compañías, es nombrado director musical titular del Teatro de *La Latina* de Madrid donde conoce al productor cinematográfico catalán Ignacio F. Iquino. Este encuentro va a resultar trascendental. Acepta el ofrecimiento de Iquino de ser el compositor de sus películas, y se traslada a Barcelona donde, durante veintiocho años —hasta su jubilación—, va a realizar más de setenta bandas sonoras para la productora IFI.S.A, entre las que destacan: *Botón de ancla* (1960),

Cuidado con las personas formales (1961), *Trigo limpio* (1962), *Crimen* (1963), *Young Sánchez* (1963), *Cinco pistolas de Texas* (1965), *El primer cuartel* (1966), *La tía de Carlos en minifalda* (1967), *Veinte pasos para la muerte* (1970), *Emanuelle y Carol* (1978), *Secta siniestra* (1982), etc.

Además, ha compuesto la partitura de más de diez revistas y comedias musicales, entre las que se encuentran: *En busca de un millón*, *Una mujer de bandera*, *Mister guapo*, *Dos mujeres pueden con uno*, entre otras. Ha compuesto multitud de temas para películas: *Rock melody*, *Huelva de mis amores*, *Pobre pajarillo*, *Copla y oración*, *Serenata en el tres*, *Mírame Johnny*, *Restless hands*, entre otras muchas.

3.1.2.4. Bernardo Feuerriegel Fuster

Bernardo Fuster nace en 1951. En un alto grado autodidacta, su formación le ha llevado al mundo de la música desde muy temprana edad. Como intérprete, posee una vastísima experiencia ligada al campo de la música folk y rock, tanto en directo como en grabación. Actualmente, es uno de los compositores más solicitados para trabajos cinematográficos y televisivos. Colabora regularmente con Luis Mendo, con el que conforma el grupo *Suburbano*.

Entre sus trabajos más destacados se encuentran: *Caso cerrado* (1985), *Luna de lobos* (1987), *Makinavaja*, el último choriso (1992), *Somos peligrosos* (1993), *Todos a la cárcel* (1993), *Mar de luna* (1994), *Puede ser divertido* (1995), *La niña de tus sueños* (1995), *La ley de la frontera* (1995), y *Entre rojas* (1995).

3.1.2.5. Gregorio García Segura

Nace en Cartagena el 13 de febrero de 1929. Cursa estudios musicales de piano y composición, y a la edad de 16 años comienza su vida profesional como director de orquesta en una Compañía teatral con la que dio la vuelta a España. Dedicado a las artes escénicas desde el principio de su carrera, empezó pronto a componer música para el cine, especialmente canciones españolas. Durante unos años ejerce la docencia como Catedrático de Armonía del Real

Conservatorio de Música de Madrid, cargo que ha de abandonar ante el intenso trabajo de composición.

Ha escrito multitud de canciones que han sido interpretadas por cantantes de primera línea, y entre ellas, *El telegrama* fue la vencedora en el primer Festival de Benidorm. Ha participado en muchas de las películas españolas de los años 60 y 70, unas veces componiendo las canciones y músicas para actrices como Marisol y Sara Montiel, y otras veces con los arreglos musicales. En el teatro ha compuesto la música de numerosas obras de Lina Morgan.

De sus innumerables trabajos para el cine se pueden destacar: *La Violetera* (1958), *Carmen la de Ronda* (1959), *Mi último tango* (1960), *Pecado de amor* (1961), *Horizontes de luz* (1961), *La Reina del Chantecler* (1962), *La Bella Lola* (1962), *La Máscara de Scaramouche* (1963), *Esa pícara pelirroja* (1963), *Confidencias de un marido* (1963), *Noches de Casablanca* (1963), *Samba* (1964), *El Señor de la Salle* (1964), *La Dama de Beirut* (1965), *Novios de la muerte* (1973), *La mujer del juez* (1983).

3.1.2.6. Sebastián Mariné

Nacido en Granada en 1957. Se traslada de niño a Madrid donde inicia sus estudios musicales, influido por la vocación paterna, en el coro de una Escolanía. Ha realizado toda su carrera en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde obtuvo los Títulos superiores en Piano —Solís— y Composición —Alís y García Abril—, con las máximas distinciones.

Reputado intérprete, ejerce la docencia en el Conservatorio profesional *Teresa Berganza* de Madrid, y en la Escuela *Reina Sofía*. El tiempo que no ocupa entre los conciertos y la enseñanza lo dedica a la composición absoluta, en la que tiene ya un importante catálogo estrenado, y, desde hace unos años, a la composición aplicada a la imagen. Son cuatro, hasta ahora, las películas para las que ha compuesto la música: *Sombras en una batalla*, *Amor propio*, *Adosados* y *El color de las nubes*, todas bajo la dirección de Mario Camus. Actualmente trabaja sobre la partitura de *El Coyote* para un doble proyecto: una película y dos capítulos de televisión.

3.1.2.7. *Luis Mendo*

Nace en 1948. Realiza estudios musicales especializándose en Guitarra, y pronto se inicia en la interpretación y composición dentro de las músicas de raíz folk y rock. Funda, junto a Bernardo Fuster, el grupo *Suburbano*, con el que tiene numerosas grabaciones en el mercado. En la década de los ochenta se inicia en la composición aplicada a la imagen, realizando un importante número de series de televisión y proyectos cinematográficos.

De sus trabajos, que no han pasado desapercibidos, cabe señalar: *Caso cerrado* (1985), *27 horas* (1986), *Luna de lobos* (1987), *Makinavaja, el último choriso* (1992), *Somos peligrosos* (1993), *Todos a la cárcel* (1993), *Mar de luna* (1994), *La niña de tus sueños* (1995), *Puede ser divertido* (1995), *La ley de la frontera* (1995), *Entre rojas* (1995).

3.1.2.8. *Ángel José Nieto González*

José Nieto nace en Madrid el 1 de marzo de 1942. Su formación, esencialmente autodidacta, resume un aprendizaje práctico que encadena la interpretación *jazzística* con el terreno de la música popular, el teatro y el ballet. Tras años de dedicación al mundo de los arreglos y la publicidad, a finales de la década de los sesenta, encamina sus pasos a la composición cinematográfica donde ha recibido cinco premios Goya de la Academia del Cine Español —*El bosque animado* (1988), *Lo más natural* (1991), *El Rey pasmado* (1992), *El maestro de esgrima* (1993), y *La pasión turca* (1995)—. La fecundidad de su obra no le ha impedido el desarrollo de otras labores. Ha ejercido su actividad docente impartiendo cursos sobre música cinematográfica en escuelas y universidades, y, actualmente, es Tutor de sonido de la Escuela de Cinematografía del Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

Su prestigiosa filmografía contiene, entre otros, los siguientes títulos: *Hay que matar a B* (1973), *El amor del capitán Brando* (1974), *El poder del deseo* (1975), *Camada negra* (1976), *El puente* (1976), *Sonámbulos* (1977), *El monosabio* (1978), *La mano negra* (1980), *Pares y nones* (1982), *Estoy en crisis* (1982), *Truhanes* (1983), *La reina del mate* (1985), *El caballero del dragón* (1985), *El Lute, camina o revienta* (1987), *El Lute, mañana seré libre* (1988), *Esquilache* (1988), *Si te dicen que*

caí (1989), *Amantes* (1991), *El rey pasmado* (1991), *Beltenebros* (1991), *El maestro de esgrima* (1992) *El amante bilingüe* (1992), *Intruso* (1993).

Ha compuesto también música para conocidas series de televisión, como *Los Jinetes del Alba*, *Teresa de Jesús* y *El arca de Noé*; obras sinfónicas: *Tres Danzas Españolas*, *Chacona*, *Homenaje*, etc.; y ha dirigido diferentes orquestas con obras propias y de otros compositores. En 1986, por encargo de la Semana de Cine de Valladolid (SEMINCI), compuso y dirigió²⁰⁰ la banda sonora para la película muda de Florián Rey *La Aldea Maldita* (1929).

3.1.2.9. Antonio Pérez Olea

Nacido en Madrid en 1923. Estudió composición en Madrid y perfeccionamiento en Italia —donde fue ayudante de Lavagnino— y Francia. A su regreso a España, como consecuencia de sus estudios de fotografía, se inicia en la composición cinematográfica, comenzando en el cine catalán con Jorge Grau y Vicente Aranda. Durante muchos años, ha compatibilizado su trabajo de compositor con la fotografía y la dirección²⁰¹. Asimismo, ha ejercido la docencia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid impartiendo clases de Armonía. De sus galardones destaca el Premio Ciudad de Barcelona de Música.

Entre sus trabajos cinematográficos se encuentran: *Noche de verano* (1962), *Del rosa... al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964), *Joaquín Murrieta* (1964), *Con el viento solano* (1965), *La Tía Tula* (1965), *Ninette y un señor de Murcia* (1965), *Fata Morgana* (1966), *No somos de piedra* (1967), *Vivan los novios* (1969), *Adiós cigüeña, adiós* (1971), y *El niño es nuestro* (1972).

3.1.2.10. José Antonio Sánchez Sanz

Nacido en Madrid el 4 de julio de 1970. Es titulado en Composición por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde ha estudiado,

²⁰⁰ Se proyectó la película en directo, y, simultáneamente, José Nieto dirigió a la Orquesta Sinfónica de Valladolid.

²⁰¹ *La torre de Babel*, de 1973, es uno de sus más señalados cortometrajes. Ha dirigido, también, numerosos documentales y capítulos de series.

entre otros, con Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Enrique Blanco y Luis de Pablo; y Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid en la rama de Imagen y Sonido. Ha estudiado música aplicada al cine en los Cursos de Verano de la *Universidad Complutense de Madrid* dirigidos por el compositor José Nieto.

Actualmente, compagina sus estudios de grado superior en Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el doctorado en la Facultad de Ciencias de la Información, con la labor docente como profesor de Música para la imagen en el Centro Europeo de Estudios Superiores (Universidad Europea de Madrid) dentro de la licenciatura de Comunicación Audiovisual.

Ha compuesto para cine la banda sonora de los largometrajes *Besos y Abrazos*, de Antonio Gárate, y *Menos que cero*, de Ernesto Tellería, además de una veintena de cortometrajes para cine entre los que se encuentran: *Lourdes de Segunda mano*, *Aquellas Navidades*, *Primer Amor*, *Gris en Blanco y negro*, y *El Ángel más caído*.

3.1.2.11. Colaboraciones especiales

3.1.2.11.1. Luis de Pablo Costales

Nacido en Bilbao en 1930, realizó sus estudios musicales en Fuenterrabía y Madrid. Sus mejores realizaciones cinematográficas están ligadas a la producción de Elías Querejeta que logró formar un equipo cuyo funcionamiento dio excelentes frutos²⁰². Aún trabajando para el cine ha mantenido su particular estética seguida en sus trabajos sinfónicos o de cámara, fundada en el desarrollo de novedosas experiencias formales, el interés por la música electrónica, y una libre tendencia atonal. Algunas de sus realizaciones más interesantes son: *La caza* (1965), *La madriguera* (1969), *Pascual*

²⁰² El equipo estaba formado por Carlos Saura como director, Luis Cuadrado y Teo Escamilla en la fotografía, Luis de Pablo en la composición musical, Pablo G. del Amo en el montaje, y Primitivo Alvaro en la producción.

Duarte (1970), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) Bearn (1983), y, por supuesto, *El espíritu de la colmena* (1973).

3.1.2.11.2. Pedro Iturralde

Nace el 13 de julio de 1929 en Falces (Navarra). Cursa estudios de saxofón, clarinete, piano, violín y armonía en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Especialmente atraído por el jazz, una vez terminados sus estudios trabaja en diferentes ciudades de Europa y del norte de África, tocando con algunas de las mejores formaciones y solistas del momento.

Tras ganar diversos concursos y festivales de jazz, viaja a Estados Unidos para cursar estudios en el *Berklee College of Music* de Boston. A su vuelta a España, entra como profesor de saxofón en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Al tiempo, y sin abandonar sus diversos grupos de jazz, colabora con la Orquesta Sinfónica de RTVE y con la Orquesta Nacional bajo la batuta de los mejores directores del momento, y realiza numerosas grabaciones de partituras cinematográficas de otros autores.

Entre sus cortometrajes se encuentran *Ellas son*, *La edad de piedra*, *Cualquier mañana* y *Depurazione automovilis*. De entre sus largometrajes destacan: *Nuevas amistades* (1963), *Operación secretaria* (1966), *Mayores con reparos* (1966), y *El viaje a ninguna parte* (1986). Para televisión ha realizado *El túnel*, y sus composiciones para jazz son numerosas y abarcan diferentes estilos y formaciones: jazz flamenco, Big Bands, cuartetos, saxofón y piano, etc.

3.1.3. Actividad

Aunque realizan otras tareas musicales paralelas, la mayoría de los autores tienen en la composición su principal ocupación. En algunos casos, concretamente en la composición cinematográfica. Otros ámbitos de trabajo habituales²⁰³ y compatibles son: el teatro, el sinfónico, el ballet y, en menor medida —y en ese orden—, el mundo del disco, el de la publicidad, la

²⁰³ Los compositores ejercen una intensa actividad que se muestra especialmente plural en cuanto a los intereses. A pesar de las preferencias personales que muestren, a lo largo de su carrera desempeñan labores musicales muy heterogéneas, bien por gusto, bien por necesidad.

enseñanza, la interpretación, o la reflexión teórica. En cualquier caso, todos, independientemente del grado de actividad que desarrollen, consideran la composición como la labor profesional que más satisfacciones les reporta, y a la que se dedican con mayor entrega²⁰⁴.

Mientras la mayoría declara que el trabajo en otros campos ha surgido como una necesidad económica –no es fácil vivir componiendo para cine–, Pérez Olea confiesa que para él se trata, más bien, de una necesidad de tipo vital:

«Creo que la especialidad llevada al extremo puede llegar a ser la anticreatividad. Tendremos la capacidad de ser perfectos en la ejecución de una determinada tarea que realicemos automáticamente. El problema radicaré en que no poseeremos elementos de contraste en nuestra preparación que nos permitan reinterpretar la realidad. Que no otra cosa es la obra de arte» (C.P.).

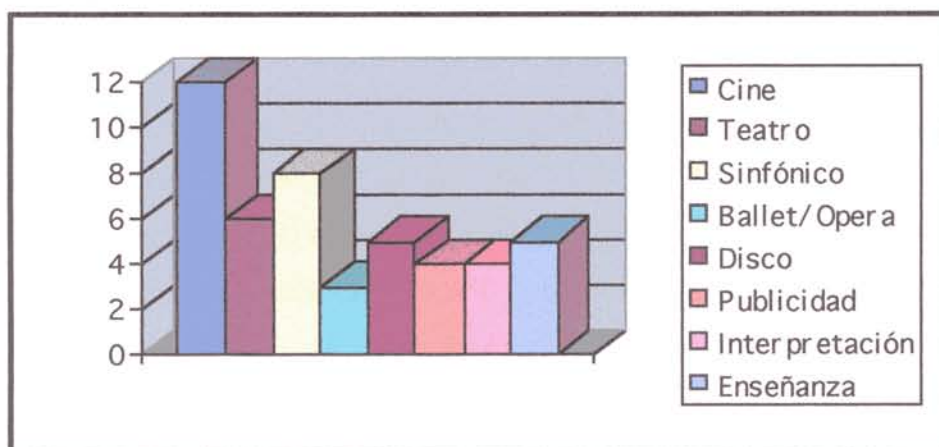


Fig. 21 Número de actividades por ámbitos.

Los primeros encargos audiovisuales surgen, normalmente, a partir de una actividad precedente en otros campos. Es habitual que los compositores hayan realizado partituras previas para el Teatro (Escobar, Pérez Olea, García Segura²⁰⁵), para el mundo del disco, el directo y la publicidad (Nieto, Mendo y

²⁰⁴ La composición cinematográfica no es, en ningún caso, un trabajo regular. La variabilidad en el número de los encargos es considerable. No obstante, durante algunas etapas el grado de actividad es más que considerable, pudiéndose juntar con varias películas de forma simultánea. Aquellos que se han visto en tal tesitura, han tenido que distribuir las películas por fases horarias para no volverse locos.

²⁰⁵ Curiosamente, parece que el teatro era el paso previo para esta generación de compositores.

Fuster, Bonezzi y García Segura), o el Sinfónico (Alís, Mariné, de Pablo, y Sanz). Un caso especial es el de Iturralde, cuya relación con el cine parte, básicamente, de la interpretación y grabación de infinidad de partituras para este medio.

La primera película, el primer encargo, surge como fruto de la contingencia de varios factores:

- a) conocimiento, por el director o el productor, de algún trabajo del compositor o de una continuidad en determinado ámbito musical,
- b) cierta proclividad hacia él, directa o mediada, a consecuencia de otros contactos profesionales, y/o
- c) circunstancialidad azarosa, surgida de la necesidad de encontrar un compositor, en muchas ocasiones, a última hora.

Estas posibilidades, no obstante, no son axiomáticas. Mientras la colaboración de Alís con Pilar Miró surgió de forma fortuita²⁰⁶, sus trabajos con el grupo de Sevilla nacieron de una relación de amistad y debate continuada en el tiempo. La amistad y la oportunidad de un trabajo previo ofreció su estreno fílmico a Mendo y Fuster. Bonezzi y Mariné afirman que, a pesar de sus deseos, fue fundamentalmente el azar y la fortuna quien le encaminó hacia la composición cinematográfica. Los casos de Escobar, Nieto y García Segura, salvando las diferencias, ofrecen cierto paralelismo. Los tres, antes de arribar al cine, llevaban años realizando composiciones y arreglos en el mundo del teatro y/o las discográficas. Y tanto Pérez Olea como Sanz, comparten una doble formación escolástica en lo musical y lo cinematográfico que les encaminaba, necesariamente, a este campo.

Actualmente, Román Alís, Enrique Escobar y Pérez Olea ya no trabajan para el cine, aunque lo cierto es que, por diferentes razones, han abandonado la composición como actividad profesional. El primero por una confesada desidia motivada por los acontecimientos, y los otros dos, por una merecida y voluntaria jubilación. El resto de compositores continúan realizando

²⁰⁶ «En *La Petición*, ella me visitó al principio únicamente para que buscara en *El Rastro* música de baile del siglo XIX».

partituras, con diferente intensidad y suerte, pero ampliando el conjunto de su filmografía.

Por lo que se refiere a las estéticas de autor, a excepción de José Nieto, que ha escrito un libro titulado *Música para la imagen*; Pérez Olea, que ha redactado diferentes textos sobre cine, elaborado monografías para cursos, conferencias y simposios, y se encuentra desarrollando un método de armonía; y Luis de Pablo, que ha plasmado sus reflexiones sobre la Estética musical contemporánea en varios escritos; los demás compositores nos han reflejado sus reflexiones musicales en texto alguno. En general, es difícil encontrar músicos que reflexionen y escriban sobre música. Por ello, como bien señala José Sierra, cuando uno se decide a acometer tal suerte, el valor de sus reflexiones es aún mayor: «que escriba de música quien escribe música lleva consigo muchas recompensas para el lector, que se encuentra inevitablemente con las preocupaciones fundamentales del músico ante la creación, la historia, la técnica, la estética, la función de la música...» (En *Música*, 1996: 58).

3.1.4. Actitudes, valores y rasgos

Es difícil, sino imposible, precisar un marco de actitudes o valores que se repitan entre una determinada población. Posiblemente, el desarrollo de una labor dentro de una determinada familia profesional no sea argumento suficiente para determinar un talante, pues ciertos condicionantes externos y constitucionales poseen una importancia superior. Sin embargo, sí es posible anunciar algunas de las reflexiones de los propios compositores, que ponen de manifiesto el universo vital desde el que actúan.

La mayoría de los compositores consideran que existe una diferencia radical entre la composición pura y la aplicada. La composición aplicada o de encargo se acerca a la creatividad en situación, mientras que la composición pura tiene que ver más con la creatividad absoluta. Empero, algunos opinan que no existen tales diferencias fuera del plano técnico ya que las dependencias existen en ambos campos: los auto-compromisos de la creación pura ocupan el lugar de la complementariedad en la música cinematográfica.

Las razones que aducen los primeros son, básicamente, de orden funcional²⁰⁷ y hacen referencia a

- a) Las **exigencias del trabajo** Componer la música de una película implica adaptar la técnica musical a las necesidades del film y a sus características estructurales porque
 - a 1 Obliga a tener un amplio conocimiento del devenir histórico de la música de los diferentes estilos, corrientes y técnicas y
 - a 2 Hace falta una especial capacidad de improvisación y rapidez a la hora de trabajar escribir orquestar, grabar etc
- b) La **originalidad no obligada** En el panorama actual de la música pura la originalidad aparece como una obligación No regresar a lo ya dicho impone una innovación casi tautológica El cine sin embargo permite recurrir a cualquier tipo de lenguaje de forma intemporal pues lo relevante es su funcionamiento en el seno de la estructura cinematográfica
- c) La **competencia para generar ideas** La imagen montada sirve de motivación para el desarrollo de la música pues permite la posibilidad de no trabajar sobre la *hoja en blanco* En este sentido, la música cinematográfica conecta con las obras programáticas²⁰⁸ o las piezas de carácter²⁰⁹

²⁰⁷ Nino Rota lo expresaba del siguiente modo «No creo en diferencias de rango o nivel en la música Para mí las definiciones de música ligera semiligera y seria son algo ficticio El término de música ligera se refiere solo a la ligereza de quien la escucha no de quien la ha escrito En el fondo la ligereza de quien la escucha es una especie de inmolación de la propia presunción a una facilidad en los demás de escuchar La única diferencia es el terreno técnico en el que se mueve el compositor (Nino Rota y el cine en *Monsalvat* 1984 20)

²⁰⁸ Generalmente son piezas instrumentales que expresan un contenido extramusical a través de un título o programa El contenido que se puede componer de acciones situaciones imágenes o ideas cumple la doble función de estimular la fantasía del compositor y dirigir la atención del oyente (*vid* Michels 1989 143)

²⁰⁹ Conocido también bajo los nombres *pieza lírica* o *pieza de género* se trata de un breve trozo instrumental (casi siempre pianístico) que suele tener un título extramusical Aunque no tiene forma prefijada la forma *lied* es la más habitual Se ha desarrollado desde el siglo XVI con desigual fortuna entre los diferentes estilos musicales (*vid ibid* 113)

- d) **La necesidad de ajustarse a una estructura previa y a la disciplina que impone** En otras palabras y visto por otros, el grado de condicionamiento, de restricción que aplica a la libre creatividad

El mundo de la composición no es tan competitivo ni tan exigente, en cuanto a la precocidad como el de la interpretación. Requiere un proceso de maduración que suele llegar tras un periodo de depuración más o menos largo, en función del desarrollo vital y del ritmo de trabajo diario de cada uno. Por ello en sus expresiones en la valoración de sus resultados, la suficiencia de los compositores es proporcional a su experiencia. La seguridad en sí mismos presentada como autoafirmación personal, les procura una indefinida capacidad para aislarse de los juicios. Contraen su permeabilidad y discriminan la información que les devuelven sus obras objetivando su contenido, trascendiéndolas²¹⁰. En el fondo todo autor no deja de descubrirse en cada trabajo. La sorpresa la autoadmiraación es un componente esencial en el acto creador un incentivo y una actitud de satisfacción porque como decía Falla «quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas probabilidades de divertir a los demás». La revelación de nuevas contingencias desconocidas hasta ese momento, supone una confirmación más de sus posibilidades, un *romper el límite* que también tiene sus inconvenientes. En ocasiones, los prejuicios que no tienen consigo, si los tienen con los demás. De repente, las certidumbres esconden una inestabilidad emocional refrendada en el afán de confirmar sus respuestas de calibrar el ajuste normativo de estas.

Muchas de las cualidades que poseen los compositores cinematográficos son comunes a cualquier otra tipología de creador. De hecho, algunas como el espíritu autocrítico –en ocasiones tan exacerbado que lleva a un inconformismo perenne– o la inquietud ante lo desconocido son constantes en la personalidad creadora. No obstante, se localizan características singulares que definen su ámbito de actuación. Entre ellas aparece una especial habilidad técnica que se concreta en un control amplio sobre la técnica orquestal e instrumental la posesión de una cultura musical y

²¹⁰ En este sentido Ives cuando normalmente se objetaba la dificultad de ejecutar e interpretar su música respondía que esas imposibilidades actuales son las posibilidades del mañana (Schonberg, 1989: 529).

estética amplia, gran rapidez en la escritura y dotes de improvisación y una capacidad notable para desarrollar diferentes estilos y géneros o lo que es lo mismo «estar en posesión de una amplia paleta Y no sólo de colores pinceles espátulas, disolventes » (Pérez Olea)

3 1 5 Motivaciones

Numerosos estudios sobre la personalidad creativa han establecido algunas motivaciones que impulsan y promueven los comportamientos creativos La capacidad de autoexpresión, bien como tendencia a la inmortalidad —esencia del ser—, al deseo de comunicación o como elusión de la neurosis, el ánimo de lucro la autorealización y el encanto estético, forman parte de esa nómina

En el ámbito musical, la **posibilidad de autoexpresión** es un incentivo especialmente significado, y en el entorno de la musica cinematográfica, a pesar de los aparentes, y por otra parte evidentes, condicionantes de la estructura cinematográfica, es aun mayor si cabe En primer lugar porque el cine ofrece la posibilidad de desarrollar una musica desprejuiciada No existe - no deberia existir - una temporalidad histórica que condicione la carga estilistica o estética del texto sonoro, no hay limites para los estilos y lenguajes que se quieran utilizar Y, en segundo lugar, porque el compositor no se halla ligado ni a la tiranía ni a la burocracia que imponen otros medios

Esa emergencia expresiva se conduce, fundamentalmente, a través de la **capacidad de comunicación** que consagra el medio La expresión de contenidos y formas aparece en los compositores con un interés prioritario Es esencial que el texto a trabajar se enmarque dentro de un mensaje expreso y dirigido, que no sea un simple juego Que la musica sirva para revelar, para prevenir los significados, para expresar ideología en el sentido de comunicar una determinada manera de ver el mundo, de interpretarlo De alguna manera, que por encima del hecho intelectual se manifieste un interés por darse a los demás Para algunos, el interés de su trabajo viene marcado por una preocupacion en cierta medida existencial, que deriva a través de su musica Por ejemplo, José Nieto ve en la musica un lenguaje expresivo de tal

magnitud, esta tan convencido que puede anclar el sentido de las películas de recortar la dispersión que ofrecen los mensajes idealizados, profundizándolos y diversificándolos a un tiempo, ofertando otras dimensiones que inserten al espectador en una duda y una expectación que escapa a los propios límites de la narración, que disfruta trabajando sólo cuando la música puede cumplir esa función comunicativa. Bajo esta perspectiva puede ser que en determinados géneros —como la comedia— la música, cumpliendo la mayoría de las veces una función de subrayado de la acción, no pase de contornear la unicidad de la dirección de su mensaje desde la sorpresa y el humor. Sin embargo las funciones que cumple en otro tipo de géneros —pragmática, amplificadora etc— permite construir un discurso paralelo pero en un sentido polifónico, tal vez polisignificativo. Es decir se integra en esa suma que es la audiovisión, pero desde una independencia narrativa que le permita conducir su significación dentro de una dialéctica con la imagen. Su fruto inmediato es una conceptualización de contenidos que se puede entender como una globalidad de identidades autónomas. Evidentemente, la profundidad de lectura de este tipo de películas está muy por encima de las otras. Es una cuestión de compromiso, pero un compromiso que escapa de lo ideológico para situarse en lo moral.

Conectado con ese deseo de comunicación aparece otra motivación importante. A diferencia de otro tipo de composiciones, las cinematográficas tienen, por fuerza, una vocación de consumo inmediato. Se sabe, positivamente, que hay un destinatario que, a la vuelta de un plazo relativamente corto, va a recibir ese mensaje. La inmediatez del estreno hace que el compositor salga de su ensimismamiento, y aparte sus ojos del ombligo que le anuda a su ego. Aun de forma vicaria, la posibilidad de ver reflejada la obra, de hacerla presente ante un público en un presente inmediato y continuo es efectiva. Ello trae como contrapartida un *compromiso de funcionalidad*. Frente a la música absoluta, por ejemplo, la cinematográfica está pensada para un público contemporáneo que tiene que disfrutarla con las claves estéticas que posee. No obstante curiosamente la música de cine permite ampliar ese gusto estético al acercar lenguajes y propuestas poéticas que están fuera del ámbito auditivo común de la mayoría del público. Esto

tiene especial relevancia si consideramos la disociación que, al menos en España, hay entre el gusto del publico y lo que proponen los compositores actuales. El cine es, de hecho, un inestimable vehiculo para conectar ambas orillas: la poética necesariamente transgresora de los creadores, y la plácida receptación de un publico al que se le ha hecho especialmente indolente. Sobre este punto, sin embargo, hay notables discrepancias. A juicio de Pérez Olea, la *barbarie sentimental* se ha instalado definitivamente para quedarse. Los nuevos medios, lejos de mejorar el gusto estético del espectador, lo han empobrecido más como consecuencia de repetir los mismos modelos vacíos. Es esta circunstancia la que le ha llevado a abandonar la composición para cine porque no encuentra la manera de alcanzar la eficacia comunicativa necesaria. El estrellato del medio ha fagocitado la creatividad artística.

En otras ocasiones, la motivación para componer tiene unas raíces más materiales. La mercantilización de la musica y su participación en las estéticas de consumo induce valores de utilidad que forman parte inherente de la instrucción social. No en vano, la participación en buena parte de los concursos de composición²¹¹ acompaña, al interes de reconocimiento, el valor lucrativo que ofertan. Por otra parte, la gestión de derechos y su institucionalización responde, se quiera o no, más a la administración de las plusvalías que genera su explotación que a la defensa de su contenido moral. Sin embargo, cierto es que la industria cinematográfica española rara vez puede mostrarse atractiva en el ámbito económico. Por ello, sin dejar de manifestar su complementariedad, en ningún caso es este el incentivo trascendente de la sonoridad musical de las películas españolas.

La gratificación o el encanto estético hace referencia en lo cinematográfico, al grado de apasionamiento, de enamoramiento del cine, de la magia que destila su esencia sustancial. No se trata del *glamour* o la fama, sino de algo más trascendente. Es la posibilidad de vivir una ilusión de forma constante, asomándose a la ventana de cada espacio representado, de cada tiempo vivido, de cada personaje creado. Por eso, para algunos, trabajar en el

²¹¹ Joaquín Rodrigo afirma: «sin falsos pudores, que en 1948 fue la gratificación económica del certamen quien le motivo y le dio la inspiración para realizar la obra con la que recibió el premio Cervantes» (Vayá Pla, 1977: 73).

cine es una necesidad casi vital, un autentico privilegio, que implica al compositor en cuestiones que le son ajenas a la musica absoluta. Esa señalada urgencia no es en opinión de Perez Olea, infinita. Llegado un punto, es necesario dejar sitio a los jóvenes, pues aquello que motivaba, que conectaba con los mensajes e ideales que se querian trasmitir «ya no encaja ni aun en lo moral». La incorporacion de dinamicas de trabajo nuevas más industriales, de mayor soledad creativa, ofrecen siempre la oportunidad de dar paso a esas alternativas.

Realmente la composicion en general, es una actividad por si misma estimulante. El propio trabajo compositivo resulta divertido e implica un grado de apasionamiento importante. La motivación específica por la composición cinematográfica es el atractivo de sus propias exigencias –en ellas cabe por paradójico que parezca la limitación temporal, la imperiosa necesidad de componer aprisa– la excitación y el encanto de su magia, la precisión de su trabajo –las concisas instrucciones del director que marcan un patrón de trabajo en el que moverse²¹²–, y la variedad que permite –a saber, la posibilidad de cambiar de hacer cosas totalmente diferentes entre una película y la siguiente tanto en estilos musicales como en la variedad de medios técnicos y estéticos utilizados–. En este sentido, otros campos de la musica pueden resultar mas aburridos, especialmente los que tienen un carácter industrial muy acusado y un valor de mercancía evidente²¹³. La musica cinematografica aun siendo el cine una mercancía cultural de primer orden, se esconde de ese valor –al menos la musica española hasta la fecha–. En la medida que se le otorga mayor cualidad publicitaria y sirve como indice de reconocimiento del film, pasa a sufrir mayores restricciones –muy evidentes en las películas diseñadas para el lucimiento de un cantante o la inclusión de temas *top* en secuencias de transición o en los títulos de crédito, generalmente los de salida, etc –.

²¹² Precisamente es esta restrictividad lo que motiva especialmente a John Williams en el trabajo cinematográfico. Mucha gente considera que el compositor de bandas sonoras queda constreñido a trabajar para las ideas de otros pero yo disfruto jugando con los parámetros que me dan los directores de las películas. (Noticias en Audioclásica n.º 12 sep 97 p.18)

²¹³ Valga como ejemplo el trabajo discográfico que impone unas características formales y estéticas tan estrictas que reduce la creatividad al mínimo.

Tampoco hay que olvidar que, en no pocas ocasiones, los compositores cinematográficos ligados a la musica absoluta han sentido la necesidad, en defensa propia de justificar el valor y motivación de la musica aplicada a la imagen. Muchos de ellos remitiendo a la audacia necesaria para explotar sus posibilidades técnicas y comunicativas²¹⁴. Otros, como Pablo Luna²¹⁵, previendo el irresistible atractivo del cine –escenario al que tendrían que acudir necesariamente los autores– como el nuevo espectáculo de multitudes. Y otros, como E. Wolfgang Korngold, estimando sus infinitas posibilidades expresivas.

«No es verdad que el cine limite las posibilidades expresivas de la musica. La musica es musica, sea esta para un escenario, un concierto o el cine. Tal vez cambie la forma o los metodos de escribirla pero el compositor no necesita hacer concesiones en contra de lo que considere su propia ideologia musical. La pantalla es un campo abierto a la imaginacion un autentico reto. El cine es una enorme avenida hacia los oidos y corazones del gran publico y todos los compositores deberian verlo como una oportunidad musical» (Thomas T, 1973: 16)

Junto a estas motivaciones genéricas aparecen otras que están ligadas concretamente a cada proyecto. Normalmente, la posibilidad de seleccionar estos es proporcional al historial del compositor. Cuanto más novel sea, menor es la discriminación automática que realiza. El estudio de casos delata ciertos requisitos estimados por los compositores para trabajar en una película:

1. Apetencia inminente por los elementos de la historia: narración, mensaje, etc., de tal forma que se sientan involucrados en el proyecto.
2. Sintonía con el equipo de trabajo, especialmente con el director, en términos de facilidad comunicativa y de entendimiento estético.

²¹⁴ Estoy convencido que si los compositores clásicos hubieran podido habrían trabajado igualmente para el cine y la televisión tan de nuestro tiempo con sus maravillosas posibilidades técnicas que te permiten comunicar con miles con millones de personas y esta es sin lugar a dudas la gran baza del compositor actual. (García Abril)

²¹⁵ Compositor aragonés (1879-1942)

3 Que su realización suponga un desafío personal un ir mas allá de el ultimo lugar donde se estuvo creativamente

Sin embargo puestos a trabajar, para los compositores no es significativo el genero en el que lo hacen lo realmente importante es poder componer Curiosamente, los que muestran alguna preferencia, lo hacen hacia generos que no han tenido la oportunidad de realizar Por lo que si aparece una predileccion manifiesta es por el medio Dentro del campo audiovisual es el cine el más apetecido, frente a la televisión, la publicidad, la producción discográfica etc Más aun, actualmente que los aspectos tecnicos sonoros – siempre una remora en el trabajo del compositor – han mejorado de forma asombrosa –Dolby digital etc – En el caso de aquellos compositores que empezaron sus carreras ligados al Teatro o la Comedia musical muestran un cariño especial a estos medios fundamentalmente por el contacto directo con el publico aspecto ausente, o casi despreciable en el cine

3 1 6 Ambiente

El conjunto de circunstancias que acompañan y mediatizan la situación creativa tiene una importancia transcendental en el estado del sujeto El contexto condiciona el film en todos sus aspectos –desde su génesis a su lectura– y por tanto, ha de considerarse en la medida que marca su impronta en el Esos condicionamientos se expresan como objetivaciones patentes de unas fuerzas visibles y aislables dentro del amorfo fondo social El medio el entorno es concebido por Alvaro del Amo como expresión genérica de «la totalidad de rasgos, estructuras, ideas gradaciones culturas, problemas de clase posibilidades de expresion, conciencia politica grado de evolución etc , que caracterizan a la sociedad en donde el film se ha producido El *contexto* es la expresión del medio social en su totalidad» (1970 40)

Las limitaciones técnicas y estéticas que condicionan la actividad del compositor delimitan el marco en el que tiene que aprender a desenvolverse Ha de saber aceptar cierta *servidumbre* ante las ideas y matices del director, ajustarse a un plan temporal apurado, y *lidiar* con la escasez de recursos «El

compositor se mueve pues en un régimen de libertad vigilada » (Valls y Gorina 1990 35)

3 1 6 1 Físico

3 1 6 1 1 Espacio

Todos los compositores declaran que son precisas ciertas condiciones ambientales para componer, pues no en vano, el entorno de trabajo es fundamental para el desarrollo de cualquier actividad. El lugar es en casi todos los casos la propia casa²¹⁶. En ella habilitan un espacio —una habitación o estudio— diseñado para que sea especialmente agradable. En los casos en que se trabaja en colaboración como el de Fuster y Mendo, este pasa a ser un estudio personal y neutral, lo cual, en términos de familiaridad viene a ser casi lo mismo.

La necesidad de trabajar en un lugar conocido y cercano —ya sea la propia casa, un estudio personal u otra residencia en el campo, la playa etc— surge como consecuencia del estrés que causa el trabajo en sí. Para contrarrestarlo hace falta encontrar un sitio donde se sientan especialmente cómodos porque todo esté a mano, accesible, para poder proveerse de referencias etc. Habitualmente, está orientado y ordenado —cada uno a su manera— según las propias necesidades y la progresiva evolución de estas. Acostumbra a ser un sitio tranquilo y aislado, en el que no se molesta a nadie y nadie les molesta a ellos mientras trabajan, sea la hora que sea. Es especialmente importante su calidad ambiental que sea luminoso con mucha claridad, íntimo y reconocible.

En algunos casos como el de José Nieto, la predilección, casi manía por el lugar se extiende a todas las cosas del entorno. No se trata sólo del propio espacio, alude además a la misma colocación de las cosas, al tipo de material con el que trabaja —lápices, etc— la escritura personal, etc.

²¹⁶ Para algunos como Enrique Escobar o Pérez Olea el lugar de trabajo ha sido siempre además un sitio concreto definido. Para el primero componer en el campo era una necesidad. La ciudad siempre fue para él un entorno hostil a la invención. Para el segundo un piso en la calle Goya era por sus

3 1 6 1 2 Tiempo

Está demostrado que la necesidad a todos los niveles impone una urgencia que sirve de estimulante a la creatividad y la originalidad –siempre que tomemos ambos conceptos por sinónimos pues no siempre lo creativo es original en *strictu sensu*– Para este caso, la premura de tiempo, la necesidad de acabar porque otros esperan ansiosamente recibir el producto, no es percibida como un bloqueo. Muy al contrario y aunque no siempre ha sido así en todos los casos, el estrecho margen en el que se suelen mover –normalmente entre dos y cuatro semanas– sirve de acicate para trabajar de forma más intensa y productiva. Las implicaciones privativas del ritmo de producción cinematográfico comprometen la acción creadora del compositor implicándole en la rapidez que caracteriza la sociedad actual. Cuando esta no es excesiva –que en muchos casos lo es– se presenta como un incentivo porque pone límites, acota un campo de trabajo y lo ajusta a una medida temporal. En definitiva plantea unos objetivos claros y precisos, y esto sirve de aliento a la creatividad. El problema es cuando los plazos temporales son tan estrechos que provocan un grado de ansiedad, de tensión no controlable y ese estímulo se transforma en un bloqueo. No deja de ser una situación algo esquizofrénica: la limitación temporal ayuda a trabajar al creativo pero a la vez le tortura²¹⁷ y lo más curioso, sentir esa tensión, esa *vehemencia creativa* acaba por convertirse en una sensación casi necesaria para este

La jerarquía que se disponga dentro del medio es decir el *status* o rango alcanzado en cada carrera individual, modifica el grado de presión que ejercen los plazos de trabajo. Aquellos compositores que pueden seleccionar estos, y que colaboran, por elección propia con un grupo limitado de directores, sienten menos esa presión: la asumen como una cuestión de orden comercial porque los plazos son muchos más razonables. De hecho Luis Mendo relaciona la limitación temporal con la económica planteándolas no tanto

características de aislamiento e intimismo: el lugar idóneo para componer –de hecho una vez abandonada esta residencia– son muy pocos los trabajos musicales que ha realizado–

²¹⁷ Históricamente numerosos compositores han denunciado que una de las principales dificultades de su trabajo ha sido esa escasez temporal. Algo hipocondríaco Dimitri Tiomkin declaraba que esta forma de trabajar destroza su salud y perjudica su corazón (cit. Xalabarder 1997: 30).

como bloqueos, sino como rémoras del resultado y del talento que, como compositor se pueda llegar a ofrecer

Por lo que se refiere al establecimiento de una metodología de trabajo se identifican claramente dos tendencias marcadas y contrapuestas. La de aquellos compositores que conceden una gran importancia al seguimiento de un horario de trabajo diario estricto, y la de aquellos otros que componen un poco por impulsos, según el ánimo y predisposición que tienen, y dentro de los márgenes que les dan. En el primero de los casos, tanto José Nieto como Sebastián Mariné consideran que las primeras horas de la mañana son el mejor momento para componer pues el silencio del entorno les permite concentrarse mejor. Amén que, de esta manera, se aprovechan los instantes más *luminosos* del día. Por su parte, García Segura, Fuster y Mendo tienen marcado un riguroso horario laboral en el que se someten al ejercicio creativo, diariamente, en un plazo horario que oscila entre las seis y las diez horas. La alternativa a esta disciplina horaria la reflejan las posturas de Bonezzi, Sanz, Alís y Pérez Olea. Los dos primeros reconocen trabajar a empujones algo dependientes del aliento y el ánimo que mantengan en cada momento. Alís, aunque considera que uno alcanza ciertas rutinas, también horarias, a lo largo de una carrera dilatada, nunca se ha sentido presa del reloj para ponerse a trabajar. Al igual, Pérez Olea afirma que cualquier hora es buena para componer pues en cualquier momento pueden surgir las ideas efectivas.

Independientemente de la fórmula seguida, en lo que todos coinciden es en la necesidad de ponerse, cuando y como sea, a trabajar y, además, hacerlo con constancia. Sólo con tenacidad y empeño se pueden realizar cosas importantes, significativas, que comuniquen algo. Lo creado es fruto de una fantasía muy, muy disciplinada.

3.1.6.1.3 Medios y recursos

La posibilidad de concretar y fijar las ideas creativas pasa por su materialización. Para Gilles Fresnais (1980: 109), en el cine «la eficacia dramática está en relación directa con los medios utilizados». En la música

por su parte, el ámbito sonoro de lo audible es el gran contingente del que dispone el creativo para dar forma a la obra de arte, para conformarla como texto. Sin obviar esto —no en vano se aborda extensivamente este contenido más adelante—, el presente epígrafe hace referencia, con exclusividad, a los medios y recursos de mediación formal.

Los sistemas de escritura habituales se pueden resumir en tres tipos que a su vez, presentan alguna subdivisión:

- Composición en papel
 - ⇒ a lápiz y con ayuda del piano —Alis y Pérez Olea—,
 - ⇒ a lápiz y sin piano —Escobar—,
 - ⇒ a tinta con y sin ayuda del piano —García Segura—
- Trabajo mixto: las primeras ideas o bocetos se escriben en papel con ayuda del piano u otros instrumentos y posteriormente se desarrollan esas ideas en el ordenador con ayuda de programas secuenciadores, editores de partituras, etc. —Nieto Sanz, Marín y Mendo—
- Composición directa al ordenador —Bonezzi y Fuster—

El uso de un instrumento como herramienta de ayuda para componer está condicionado por la especialidad instrumental del autor y por el grado de dominio técnico de este. Los que ejecutan con un nivel medio —fundamentalmente en el caso del piano— lo emplean en uno u otro momento a lo largo del proceso. Los que no se ven en la necesidad de trabajar directamente en el ordenador. La gran ventaja de este es que permite una edición de la partitura más rápida —se pueden repetir secciones, transportar, copiar partes, borrar y modificar constantemente sin perder una calidad y legibilidad imposible en papel—: escuchar de inmediato, a través de ficheros MIDI, lo que se escribe, y confrontarlo, de forma sincrónica, con las secuencias sobre las que se trabaja. Otros, sin embargo, componen sin referencia acústica inmediata por que entienden que es preferible oír internamente la música, imaginándola, que no escuchar una copia diluida a través de instrumentos que no pueden representar las variedades dinámicas y expresivas de los demás. A

su juicio, tales representaciones pueden equivocar la idea que se tiene de lo que se está escribiendo

Uno de los aspectos de trabajo que desiguala a la música de cine de la absoluta es, sin lugar a dudas, la exactitud metronómica. La necesidad de ajustar la estructura musical a una estructura previa, impuesta por la cadencia de montaje y los sucesos narrativos establece una condición en este caso imprescindible, de dependencia sincrónica. Aun siendo muy notables las diferencias de planteamiento entre quienes asumen una sincronía rigurosa y los que atienden a este fenómeno con cierta laxitud, lo cierto es que, desde una perspectiva funcional, es preciso trabajar con algún sistema de sincronización que permita articular controladamente, música e imagen.

Las restricciones económicas de los proyectos plantean unas limitaciones de medios y recursos, más o menos notables según el caso en dos aspectos que afectan tanto al proceso creativo como al producto:

- el planteamiento de la plantilla orquestal, y
- la disposición de medios y tiempos en grabación y mezclas.

Tales condicionamientos son generalmente fruto directo de la penitente deficiencia presupuestaria de la cinematografía española en el apartado sonoro. Sus consecuencias inmediatas aparecen como una merma notable a la brillantez no solo de los resultados artísticos, sino de la posible revelación de nuevas y poderosas ideas que no han encontrado un espacio útil en el que desarrollarse. Los compositores más veteranos sostienen que las restricciones, aunque siempre han existido, se han agudizado en el cine actual a consecuencia de la entrada del ordenador y los sintetizadores en el estudio de grabación²¹⁸. La oportunidad que perciben los productores de reducir los costes en la producción musical ha llevado a la casi obligatoriedad de trabajar con ellos. Y claro, «de componer pensando en la orquesta a hacerlo pensando en la máquina media un abismo» dice García Segura. El problema en este caso

²¹⁸ Una problemática añadida es la facilidad que ofrecen los nuevos medios de registro y reproducción para inundar un mercado ya saturado. La multiplicidad textual ha degradado las exigencias de calidad. A este respecto Zoltan Kocsis señala: «La industria discográfica ha destruido los límites: todo el mundo puede grabar () La cantidad se ha comido la calidad. Los artistas responsables debemos cuidar que grabamos y cómo lo grabamos» (El país 15/1/97 pp 32).

es, como afirma Nieto, elevar el sintetizador a la categoría de sustituto de la orquesta y de la interpretación humana, en vez de investirle el mérito de proporcionar una nueva dimensión sonora que ha de redundar en una mayor paleta timbrica y dinamica. Desde ese presupuesto es preferible, a su juicio, retirarse de una película cuando no ofrece, en el plano económico, las condiciones necesarias para realizar lo que precisa. No se debe hacer otra cosa distinta porque no se tenga medios. Si no se dispone de ellos, lo honrado es abandonar.

Ahora bien, se ha de reconocer también que esas limitaciones imponen, en ocasiones, una metodología que aboga por el ingenio. Como reconoce Pérez Olea, a veces «son condiciones que te espolean». Sacarle el máximo partido a los recursos de los que se dispone es esencial para conseguir un resultado que *engañe* a los oídos y les haga creer que detrás de ello hay mucho más. Entran en juego las estrategias personales y los trucos que, con el oficio, se van aprendiendo para conseguir resultados satisfactorios a partir de medios más bien exigüos.

3.1.6.2 Social

3.1.6.2.1 Orgánico²¹⁹

En el contexto social contemporáneo, donde el artista se ha configurado como productor de una industria cultural determinada por el valor del ocio, la dimensión orgánica del sistema productivo estructura los procesos y vectorializa la finalidad de los productos. No se puede comprender la producción artística, en cualquiera de sus ámbitos, sin conocer el alcance y

²¹⁹ En el campo de los dibujos animados la situación del compositor en el organigrama de trabajo es sensiblemente distinta. Dada la suprema importancia de la música, el compositor resulta con frecuencia para el animador aún más esencial que el guionista. (Todos los animadores creen tener algo de guionistas, pero es raro que se declaren con dotes musicales). Y otra vez encontramos que, por muy bueno que sea un compositor, no les útil al animador hasta que no asimila las características del cine de dibujos o muñecos animados. Aquí no se necesita música de fondo, ni se dispone de medidas correspondientes a pasajes ya realizados (como en el cine de imagen real) con indicación del sentido musical de la acción. El compositor que trabaja en dibujos animados sirve con su propia partitura a un movimiento continuo que ni por un segundo deja de tener su propio sentido. Movimiento desarrollado en una melodía justa para la animación, inspirada por el argumento del film, buena y emotiva para el público. (Halas & Manvell, *Técnicas del cine animado*)

determinación de los anclajes sociales y económicos de los mismos. El camino que lleva a la producción de una banda sonora es arduo y complejo. No solo se precisa del concurso de muchas personas sino que se ha de considerar que estas poseen formaciones, conocimientos disciplinares y e intereses ampliamente heterogéneos. Dar unidad a esa amalgama de individualidades para congregirlas en pro de un esfuerzo común no es nada fácil teniendo en cuenta que, por añadido, se sumarán, en el proceso, condiciones impuestas «por opiniones y dictados de gentes ajenas al mundo de la música» (Xalabarder, 1997: 33).

El compositor cinematográfico es un empleado, un asalariado que trabaja de encargo para un patrón. Aunque tiene una percepción positiva de sí y su trabajo no esconde la sensación de ser utilizado en el engranaje cinematográfico. Sobre este punto, Virgil Thompson comentaba que cuando «la película es buena, se espera del compositor que limite su talento, si es mala, que realice un milagro». En verdad esto no le diferencia, en exceso, de cualquier otro tipo de compositor pues desde las primeras sociedades burguesas del Renacimiento, con la quiebra del anonimato del artista de una u otra manera, la relación del autor con su obra pasa por el encargo: en un notable porcentaje de los casos²²⁰. No obstante, la relación y autonomía que mantiene como empleado-creativo en la industria española se diferencia, con significativa evidencia, por ejemplo, de la norteamericana, si se toma esta última como patrón comparativo. Mientras en España se confiere la responsabilidad a un compositor que hace las veces múltiples de compositor-orquestador-arreglista-director-editor, en Estados Unidos cada una de estas facetas es realizada por una persona especializada en cada uno de estos aspectos. Además del compositor, «la figura del orquestador, dentro de los Estudios cinematográficos es tan necesaria e importante» como la de este pues instrumenta sus ideas (ibid.: 32). El arreglista, por su parte, tiene como función realizar el ajuste de los tiempos de las piezas compuestas a las secuencias, aunque la grabación la suele realizar el propio compositor. Por último, el editor musical cumple una función de ajuste y sincronización

²²⁰ «Los grandes músicos compusieron siempre de encargo. En mi caso yo creo que esos encargos son como acicates del trabajo» (Rodrigo en Vayá Pla: 1977: 186).

definitiva. Como es fácil de entender, la arrogación por parte de una sola persona de todas estas funciones consigna en ella todos los aciertos y errores que muestre la música, pero también carga sobre este una concatenación de procesos que puede llegar a doblegarle.

En las relaciones personales y profesionales, la empatía con el resto de compañeros de trabajo, especialmente con el director, es importantísima y pasa por ser una cuestión indispensable. El tipo de relación que se mantiene con cada uno de los miembros del equipo es muy distinta dependiendo de cual sea este. Como cualquier relación humana está sujeta a la aparición de dificultades, más aún teniendo en cuenta la vanidad que patrocina determinados roles, y la agresividad que genera un ambiente que se tensiona a menudo. La mejor manera de evitar los problemas es no esperar a que surjan; por eso, es trascendental saber, desde el principio, con quien se va a trabajar: conocer la profesionalidad del equipo. Realmente, salvo raras excepciones, el compositor suele estar bastante alejado del entorno social que rodea al conjunto del cine. Su relación se establece de forma tangencial y su participación en el proceso es bastante desconocida por buena parte de los participantes de un proyecto. De los directamente relacionados con la película es con el director, el montador, los ingenieros de sonido y el productor con los que establece una relación más estrecha y directa, bien sea por cuestiones artísticas o por argumentos estrictamente comerciales.

La presión del medio profesional, ejercida a través de la crítica percibida, es considerada por el compositor como relevante. No tanto por parte de otros compositores²¹ –en este sentido suelen estar bastante aislados los unos de los otros– sino por la referencia que les llega de los compañeros de la película o de grabación. Aunque aun en este caso cuesta tener una referencia contrastada, las opiniones vertidas por profesionales son asumidas como vectores de trabajo. Suponen una ayuda –tanto si son positivas como si son negativas– se este de acuerdo con ellas o no –, un referente sobre aspectos concretos puntuales de su trabajo, y obliga a reflexionar, desde los efectos del

²¹ Reflexionaba al punto García Abril: «Sepamos criticar nuestra propia música con la misma objetividad con que lo hacemos con la de los demás. Solo amando la música de nuestros compañeros cobrará verdadera significación la nuestra».

concretos, puntuales de su trabajo, y obliga a reflexionar, desde los efectos del producto, en las circunstancias del proceso. El resultado es siempre efectivo: aumentan los recursos porque crece la experiencia. En este sentido, la posibilidad de trabajar con diferentes profesionales y participar globalmente en el proceso productivo de la película marca las condiciones para una integración definitiva del compositor en el esquema cinematográfico. No deja de ser significativo que, por vez primera, un músico —José Nieto—, sea considerado por la profesión más que como compositor como cineasta. Es un gran paso.

3.1.6.2.1.1 *El productor*

Con el productor el vínculo se establece en términos contractuales y fuera de ese eje, salvo contadas ocasiones²²², la relación no trasciende más allá. En la industria española el director tiene casi plena independencia en cuestiones artísticas y por ello la competencia del productor termina, voluntariamente, en lo puramente comercial: presupuesto, fechas, contratos, alquileres y pagos.

Donde sí se deja notar su presencia es en la imposición de los plazos, en el control de los gastos, y en la emergencia vital de acabar cuanto antes, como bien señalan Valls y Padrol:

«Para la firma productora - salvo excepciones - cada día de demora en el estreno del film constituye una pérdida de intereses (ingresos) en relación con el capital invertido en la financiación. Por ello se acosa literalmente al compositor y se le apremia para que ultime la partitura pues su conclusión significa el final de todo el proceso elaborador del film» (1990: 55)

Las principales dificultades que aparecen suelen estar ligadas, como se ve a la cuestión económica: ya que la partida más esquilpada es siempre la destinada a la elaboración de la música. Aparte de la puntualidad en los pagos hay poco dinero para pagar al compositor y aun menos para contratar a los músicos o para alquilar las horas del estudio de grabación. El productor ejerce

²²² Una declarada excepción es Elías Querejeta.

menor posible Sin dejar de apreciar que esta labor, por otra parte ingrata puede ser necesaria, no es menos cierto que muchas veces los resultados de la película no son los apetecibles para el compositor como consecuencia de atender a la máxima de producción de *todo esta bien porque además la música luego se va a perder entre una nube de sonidos diálogos etc* Otro elemento de discordia habitual suele ser la falta de visión comercial, de cultura mercantil, de los productores Aunque los últimos tiempos apuntan un cambio de dirección positivo, pues es cierto que en las películas con mayor proyección comercial este aspecto está siendo trabajado cada vez con mayor intensidad – bien editando la música en reproducciones fonográficas utilizándola en *jingles* publicitarios en *spots*, etc –, no lo es menos que ha costado crear una conciencia clara sobre el papel que una buena producción musical puede ejercer en beneficio de la película, como apoyo *interno y externo* del film y como reclamo publicitario²³

3 1 6 2 1 2 *El director*

El enlace umbilical del músico con el cine es el director Su figura se erige como principio y fin, como justificación última del compositor, siempre a través de su música No solamente es quien elige al músico –en muchas ocasiones imponiendo su criterio al del productor–, sino que es el intermediario entre la película y este La relación suele ser cordial excelente en muchas ocasiones De hecho, salvo que haya algún tipo de enfrentamiento, es normal que músico y director repitan en diferentes películas Para que así sea la relación ha de ser muy buena a nivel personal, de mutua ayuda a través de un diálogo fluido y abierto, lo que requiere un esfuerzo constante de entendimiento por ambas partes En algunos casos esa afinidad personal se mantiene de manera dilatada en el tiempo sustentándose en una plena confianza mutua confianza en la obra anterior y en un cierto *éxito de marca*

²³ Esto que va en beneficio de la calidad de las producciones musicales presenta también su vuelta de hoja Algunas veces se incluyen temas musicales que no se integran narrativamente en el filme y que sin embargo se embuten con una finalidad puramente comercial potenciar las ventas de todo cuanto esté relacionado con la película engrosar el producto discográfico para hacerlo más atractivo –los bloques *solos* pueden tener poco gancho de ventas– y contribuir a una estrategia de marketing global

De lo anterior no debe desprenderse que sea esta una relación sencilla, sin fisuras. La tensión con la que se trabaja y las dificultades para expresar las intenciones de una forma inteligible requieren un esfuerzo constante de superación. A veces, porque falta un criterio definido y válido sobre cómo utilizar la música en la película y hay que construirlo y en otras ocasiones, por la dificultad de encontrar el camino de entendimiento sobre cuál es la función de la música en la película, ya que rara vez el director es un músico y no puede expresarse en términos concretos, técnicos. Bonezzi considera que esta complejidad se acentúa, aun más, cuando se trabaja por vez primera con un director. Para hacer la música es imprescindible comprender sus ideas, elucidar las intenciones que expresan las imágenes rodadas, «interpretar qué quiere decir con cada plano, qué quiere expresar y, ante todo, con qué grado de intensidad quiere expresar cada cosa». Por ello, es imprescindible establecer una relación estrecha de confianza, de comprensión y diálogo para saber, a ciencia cierta, que se está sintonizando con él por encima de la propia película. Una vez puestos a trabajar es importante poder ajustarse a los ritmos y formalidades del director con el fin de no crearle problemas, de no provocarle más conflictos de los que le van apareciendo con el desarrollo normal de la película.

Las quejas más frecuentes de los compositores respecto a los directores suelen tener una connotación artístico-técnica. Algunos, principalmente aquellos que por una u otra razón no participan en la mezcla de la película, consideran que es un hábito endémico dejar excesivamente bajo el volumen de la música en la mezcla definitiva, o cortarla sin atender a la lógica expresiva de esta. Asimismo, entienden que es un handicap importante elaborar la música de aquellas películas en las que el director exige un alto número de bloques cortos porque en estos no se pueden desarrollar convenientemente las ideas musicales. Mientras García Segura cree que los directores, en general, tienen bastante claro lo que quieren y saben cómo pedirlo, Sanz y Fuster opinan que esto está en función de la sensibilidad musical del director. De hecho, Sanz taxonomiza a estos según tres tipos: los que no se interesan por la música y la estiman como un mal menor con el que hay que contar, los que tienen una perceptividad musical importante, y los

que no teniéndola creen que la poseen y complican, con ideas erróneas y muchos prejuicios, la labor del músico. Precisamente, son estas dificultades de comunicación las que llevan al músico, según Fuster, a recurrir a soluciones menos creativas que se aferran al tópico por la vía del oficio. A este respecto, Pérez Olea reprocha la escasa sensatez de aquellos directores que declaran sin pudicia alguna su absoluto desconocimiento sobre la música en general y lo que es más grave su valor cinematográfico. Como es evidente, dice, «eso, de cualquier otro arte, no lo dirían jamás por miedo a que les consideren unos incultos, pero de la música lo dicen impunemente»

3 1 6 2 1 3 *El montador*

Establecer una cierta empatía con el montador es fundamental, sobretodo teniendo en cuenta que es el técnico encargado de situar físicamente la música en la película y que su opinión sobre el film en términos generales, es trascendental para el director. Por esa razón se ha de lograr una convivencia especial con él de complicidad. La cooperación alcanza, en algunos casos, tal grado, que permite la posibilidad de realizar pruebas de la música antes de darle formato definitivo y de mostrársela al director. Hay que considerar además que el músico entra en la película, normalmente, en la fase de postproducción. Cuando descubre la película, esta se encuentra en un estado de montaje pre-definitivo: sobran fragmentos de secuencias, faltan los efectos de sonido, los ruidos, e incluso los diálogos. En ese punto es irremplazable la mentalidad numérica y la capacidad de trabajo y sacrificio de los montadores, pues, con su labor, facilitan enormemente la labor del músico porque tienen claro dónde y cómo ha de ir todo. Esa confianza necesaria pasa también, por la necesidad de sugerir cosas, de aceptar sus opiniones e intercambiarlas sobre cuestiones básicas que resultaran esenciales. Tan estrecha y estable puede ser esta relación que algunos como Nieto mantienen un vínculo de *perfecta comprensión y amistad* que se traduce en un trabajo compenetrado, de identidad creativa.

Las operaciones básicas que se realizan con el montador tienen por objeto, entre otras, decidir el ajuste de los bloques, su posición definitiva, su volumen, cómo empiezan y terminan, etc.

3 1 6 2 1 4 *Los ingenieros de sonido*

Las relaciones que mantienen los compositores con los ingenieros de sonido son extremadamente variadas. Van desde el respeto y cierto distanciamiento de Alís y Bonezzi, que consideran al ingeniero como un técnico que traduce sus ideas y las registra en un soporte duradero, algo así como un intérprete más la valoración profesional y confianza de Pérez Olea al contacto estrecho y mantenido de Fuster, Mendo o Nieto. En el caso de este último opina, además, que las aportaciones creativas del técnico que es algo más que un mero tecnólogo, son esenciales para lograr un producto de calidad. En todos los casos, los compositores marcan en lo profesional y lo personal, una distinción muy acusada entre el ingeniero de grabación y mezcla de las músicas y el ingeniero de mezclas de la película.

Con el primero, aparte de tener establecida una relación laboral jalonada por años de convivencia y trabajos en común, existe un vínculo de amistad — *matrimonio absoluto* para José Nieto — y compenetración que permite trabajar en un ambiente muy estimulante a nivel creativo. Una de las ventajas de colaborar casi siempre, con el mismo equipo técnico es que garantiza un *alto grado de entendimiento* porque se sabe, de antemano que se manejan conceptos sonoros equivalentes. Con ellos, la partitura lejos de ser un documento cerrado e inexpugnable en el estudio, se convierte en un pretexto sobre el que completar las ideas, haciendo factible un asesoramiento en términos técnicos e incluso artísticos para sacarle el mayor partido posible a la música pensada e imaginada. La única dificultad que encuentra Marine, en este sentido, es lograr comunicarse eficazmente con el técnico sobre el timbre que se quiere sacar a determinados instrumentos como el piano, etc. Para él, el problema radica en que muchos de los técnicos de estudio están demasiado ligados a las sonoridades de estilos como el pop, el rock, etc. y *les cuesta llegar a una sonoridad más clásica*.

Con el ingeniero de mezclas de la película las relaciones son más difíciles y conflictivas. Hay una queja genérica que apunta a un cierto obscurantismo, a un ánimo de postergación por parte de determinados ingenieros. El mismo Nieto que reconoce un mejoramiento notable a lo largo

de su carrera en este aspecto –posiblemente fruto del encuentro con una tipología de técnico de mezclas cercano al técnico de grabación de músicas²²⁴ – considera que la inapropiada forma de comprender la combinación de los elementos sonoros por parte de ciertos técnicos ha derivado en *la destruccion del valor narrativo de muchas películas*. Abundando en esta idea Mendo recuerda haber tenido alguna experiencia desagradable con algún técnico como consecuencia de encontrar importantes discrepancias a nivel técnico y artístico. El problema estriba según este en que los técnicos consideran al músico, en la mezcla, como un extraño que desconoce los mecanismos y procedimientos prácticos cuando esto, que podría ser cierto hace algunas décadas es actualmente, erróneo. El advenimiento de las nuevas tecnologías ha implicado a los músicos en el ámbito de la técnica de forma necesaria e inevitable. Cualquier compositor conoce en mayor o menor medida los mecanismos básicos para solicitar al técnico los recursos que garanticen los mejores resultados en el marco sonoro de la película. Se lamentan, algunos compositores, que esas desavenencias se acaben siempre simplificando en la extendida idea de que el músico lo único que pretende es que su música aparezca con mayor intensidad aun a expensas de soterrar el resto de sonidos y diálogos del film lo cual no sólo es falso sino equivoco sobre la auténtica disposición cinematográfica de colaboración del compositor.

3.1.6.2.1.5 Los músicos

En la relación con los intérpretes y ejecutantes existe un cierto paralelismo con la que mantienen, entre sí director y actores. El modelo fijado por escrito se actualiza en el momento en que la acción de *representación* hace perceptible sensiblemente la forma estética, en este caso sonora. El compositor entrega toda su confianza a quienes están encargados de hacer realidad su música porque es consciente de la importancia que tiene establecer una comunicación eficaz con ellos. Y no se trata tanto de potenciar una relación de amistad o camaradería que también existe como que la propia música por sí misma refleje con exactitud, sin complicaciones ni barroquismos innecesarios, la voluntad inequívoca de su autor. El intérprete se erige en un *medium*, un

²²⁴ Ray Gillon o Ricard Casals son buena muestra de ello por ejemplo.

alter compositor que se entrega a este si su confianza ha sido ganada²²⁵ Sobre este punto Manuel Carra reconocia recientemente que «la partitura es un papel que el intérprete debe convertir en musica y que dice mucho, pero no todo», y recordaba un aserto Mahleriano *en la partitura esta todo absolutamente todo salvo lo esencial*²²⁶

Una de las circunstancias que influyen en el planteamiento de las relaciones con los musicos es si el compositor ejerce o ha ejercido como intérprete En el caso que así sea, tiende a trabajar con un equipo de musicos con los que ha colaborado reiteradamente y en los que tiene plena confianza personal El vinculo, mucho más inmediato, directo, hace posible una mayor libertad interpretativa por lo que aparece la improvisación como herramienta de calidad Esa inmediatez está condicionada, también, por el tipo de formación con la que se graba Es evidente que la personalización de la relación es más fácil de mantener con interpretes individuales o pequeños grupos camerísticos que con medianas formaciones sinfónicas o corales

3 1 6 2 2 Global

La percepción que los compositores tienen de la respuesta del publico es muy escasa Principalmente porque existe un poderoso aislamiento entre ambos El espectador no va al cine predispuesto a fijarse en la musica Si la pelicula funciona en términos generales entenderá que la musica contribuye a ese funcionamiento pero salvo que haya un tema especialmente inspirado y pegadizo, saldrá de la sala con una referencia tan vaga sobre la banda sonora que se centrará en si no le ha gustado absolutamente nada, le ha gustado un poco, o ha disfrutado con ella²²⁷ Esto no significa que el compositor no

²²⁵ Todo esto se complica aun más cuando entre compositor e interprete aparece un nuevo intermediario el director Normalmente los compositores espanoles son esquivos a que su musica sea dirigida por otro en grabación Los datos de una reciente encuesta realizada por la Federación Internacional de musicos puede confirmar sus celos el setenta y tres por ciento de los musicos de las orquestas consideran que el director es quien destruye la seguridad de los interpretes

²²⁶ Musica y educación 1998 n 33 pp 12.

²²⁷ Acaso la gran mayoría de espectadores y de aficionados atentos a las incidencias de la acción no repararán en los fondos musicales cuidadosa y afanosamente preparados por un compositor especialista cuyo nombre aparece fugazmente en los titulos de credito (ibid) pero esto es algo que le ocurre igualmente a la mayoría de profesionales que trabajan en este medio Dentro de lo que cabe en

busque, por pequeña que sea, la respuesta del publico a su obra No le condiciona ni interfiere en la forma de platearse sus nuevos trabajos pero si supone una confirmacion, una sancion positiva de lo que hace por más que la exigencia venga siempre de si y no del publico

En este marco el compositor trata de conciliar la tendencia al exito con el espiritu creativo de riesgo y experimentación Maneja la celebridad como estimulo –tratando de no convertirla en *un enemigo del desarrollo creativo* (Torrance)– pero está dispuesto a asumir el peligro de equivocarse en la búsqueda de nuevos valores esteticos que pueden no coincidir con los patrones de lectura de su público Precisamente, frente a otros campos de la musica, el cine permite –debe permitir– la aventura, escapar al servilismo de las exigencias del publico sin tener que caer en que la partitura cinematográfica pase por ser «un concierto del autor» (Xalabarder, 1997 13) Empero cuando un compositor cosecha ciertos exitos la necesidad de superar la propia obra pueden dar origen a algunos bloqueos emocionales y culturales como la exagerada necesidad de seguridad o el miedo a cometer errores o fallos

La consideración social de los compositores cinematograficos y de su obra es bastante exigua En ocasiones, parece que los premios suplen esa carencia Ofrecen un reconocimiento administrativo que en ocasiones el publico o la profesion no parecen dispuestos a otorgar Pero el compositor José García Roman²⁸ opina de forma diferente

«No creo en la objetividad de los premios porque es una circunstancia que le podria haber ocurrido a otros que quiza tienen mas meritos Los premios son un vaso de agua en el desierto Vienen bien pero a continuacion te planteas si eres igual de malo o de regular que dos minutos antes»

Y es que no se trata tan solo que la musica pase desapercibida para el gran publico En muchos casos, brillantes catalogos sinfónicos concertisticos o

la dinamica productiva actual cuando menos el reconocimiento del publico puede llegar aunque sea en otro ámbito a través de la edición fonografica de la musica del film

²⁸ Compositor granadino Premio Nacional de Musica 1997

camerísticos han sido denostados por la simple razón de provenir de un *compositor de bandas sonoras*²²⁹ Bajo ese estigma ha quedado sepultada una trascendental parte de la musica contemporánea, cuando, curiosamente, no hay duda que la distancia histórica revelará la musica cinematográfica como uno de los baluartes culturales del siglo XX

3 2 LOS PROCESOS CREATIVOS

*Todo lo que no se comprende
envenena (E D Ors)*

3 2 1 Entorno a la construcción del texto

Afirma Joseph O Connor, en *La estructura de la memoria musical*, que «no es fácil conocer cómo piensan los músicos ni su proceso más allá de los sonidos» Pero puede que sea tan difícil, o más, tratar de comprender los procesos al menos los creativos, desde el conocimiento exclusivo de la sonoridad En el mejor de los casos, habrá que tratar de hacer un doble esfuerzo recorrer los procesos y analizar las sonoridades, ya que solo así es posible aislar, identificar y definir algunos elementos pertenecientes a la acción creadora En términos de Moles y Caude reconocer ciertos praxemas

El recorrido que realiza el compositor no difiere en demasia del que pueda describir otro creador gráfico literario, etc Lo específico son las rutinas y las estrategias que su sistema expresivo le impone y que determinan un esquema de composición cinematográfica, o lo que es lo mismo, un modelo *procesual* de trabajo creativo Primariamente este presenta dos partes diferenciadas una conceptual, correspondiente a una fase preliminar y otra activa o creativa que corresponde a las fases de composición y postcomposición (Xalabarder 1997)

²²⁹ Las sinfonías compuestas por Frankel nunca han sido interpretadas porque se pensaba que un compositor de bandas sonoras no podía componer sinfonías (Russell K Personajes en *Audioclásica* n 16 1998 p 98)

El origen de todo el procedimiento es normalmente un encargo – procedente del director de la película y en algunos casos, del productor – que invita al compositor a desarrollar un proceso que le permita transmitir de una forma eficaz un mensaje, no del todo propio, a través de su sustancia expresiva – en su caso, el ámbito sonoro – En las primeras entrevistas entre director y compositor este es informado sobre los condicionantes del encargo tanto a nivel creativo – género, motivaciones, tipo de público, etc – como de medios – económicos temporales etc – Una vez dispone de estos elementos, bien sobre el guion o sobre las imágenes montadas, comienza a diseñar el concepto musical desde el que va a partir esbozo de ideas temáticas, coloración timbrica estructuración narrativa u otro cualquiera En ese punto, se pregunta sobre el papel que ha de jugar la música en la película, el para que y el por que de su presencia Surgen las interrogantes sobre la relación de la música con el argumento si va a estar coordinada con la trama o va a ejercer una función de contrapunto que tipo de asociaciones va a crear o cuales va a resaltar con respecto al espacio, al tiempo a los personajes etc Estas cuestiones le llevan a una fase de documentación que puede ser muy variada, y cuya profundidad y cualidad dependa de las características de la película y de sus hábitos compositivos posibilidad de recurrir a otras fuentes para conocer las soluciones ofrecidas por otros creadores a problemas parecidos evicción de *temas erróneos* y diferenciación de las propuestas abstracción documental para eludir el peligro referencial, etc

En el inicio del proceso compositivo se establece, una vez argumentada la presencia de la música, la cuantía de su aparecer el número de bloques su duración etc A continuación, se decide su ubicación física, los puntos de inserción y finalización provisionales, y, lo que resulta fundamental dónde no va a ir es decir el sentido que se otorga al silencio²³⁰ El siguiente paso es valorar el ritmo que la música le va a aportar a la película y su relación con el montaje, o, dado el caso cómo afectará a los ritmos del resto de los elementos con los que se coordine Con estas premisas y a partir de los tiempos y situación de los bloques, se procede en términos gráficos, al *bocetaje* de la

²³⁰ Este aspecto es fundamental pues solo si se sabe dilucidar bien esta oposición se le podrá otorgar un verdadero valor y motivación dramática a la música

musica Para unos este boceto será un simple guión melódico o armónico para otros un patrón rítmico, y para algun otro una orquestación directa por pulir Durante este trabajo surgen algunos planteamientos de tipo técnico, estético y narrativo que irán modelando el resultado segun las condiciones que los mismos impongan La conciencia de esas necesidades vendrá impuesta por una especie de *feed-back* constante entre el compositor y las ideas que plasma unas veces de forma automática y virtual otras por medio de la representación sonora de esas ideas Si las impresiones de esa retroalimentación son positivas, el compositor procederá al desarrollo más o menos terminante de los bloques, perfilandolos en su forma definitiva Dependiendo de la relación con el director y la disposición del compositor se presentará el modelo al primero para que muestre su aceptación o exponga sus inconvenientes o consejos de mejora De ser aceptada la propuesta, se dará paso a la fase que Xalabarder denomina postcomposición y que comprende en el sistema español tres momentos sucesivos la grabación la sincronización y ajuste de los efectos y la mezcla de la musica Con la musica terminada, queda el momento de mezclarla y situarla en la banda de sonido Dos cuestiones resultan fundamentales en este punto la posición —inicio, duración y término—, y la presencia e intensidad respecto al resto de elementos sonoros

Como elemento comparativo, y aunque no forma parte directa del objeto de estudio conviene conocer las características y diferencias más notables de la composición para dibujos animados Sucintamente son

- 1 Como la acción se subraya segundo a segundo, la musica suele registrarse *a priori* ya que el pre-registro brinda las máximas posibilidades sincrónicas al animador Esto no impide que la musica tenga calidad y personalidad propia
- 2 La relación trascendental del compositor es con el animador Ambos tienen que entender del mismo modo la relación rítmica de imagen y sonido
- 3 La unidad temporal de trabajo es el medio segundo o lo que es lo mismo, doce fotogramas

- 4 Los efectos especiales, o se entremezclan orquestalmente con la música o son propiamente musicales
- 5 Aun de forma subjetiva se mantiene un acuerdo tacito sobre la sinestesia color-timbre de los instrumentos. Por ejemplo, el saxofón se asocia al rojo, los violines al amarillo, los instrumentos de madera al azul, etc.

3.2.2 Preparación

El momento de entrar en el proyecto, de toma de contacto, es, habitualmente, a partir del guión o en la fase de preproducción, es decir, unas semanas antes de empezar a rodar. Cuando se tiene perfilado el rodaje, y está el proceso de la película iniciando su marcha, el director se pone en contacto con el músico para ofrecerle la composición de la banda sonora. Como es lógico, todo depende del grado de relación que mantengan, siendo este un factor que hace variar, con mucho, el instante y la forma en que el músico entra a participar en la película. Si la relación es muy estrecha y está sustentada en anteriores trabajos, el compositor —como en el caso de José Nieto, Román Alís en su primera película, o Fuster y Mendo en *Entre Rojas*— participa desde la misma idea. Cuando en la cabeza del director rondan las primeras imaginaciones, el músico más como amigo que como compositor, colabora en el impulso de esas ideas. Como reconoce Nieto: «incluso hablamos y discutimos sobre los proyectos, este resulta más apetecible que este otro...». En cambio, se da más frecuentemente de lo deseable el caso opuesto: que el compositor entre en el proyecto cuando ya se está rodando o, más lamentable aun, cuando ya se ha rodado e incluso terminado de montar. Lo cierto es que estas situaciones, cada vez, se producen menos: «los directores parece que son más sensatos», dice Bonezzi. Pero es indudable que, en el sistema productivo español, se siguen dando. La razón responde siempre a dos cuestiones: desconocimiento absoluto sobre el valor narrativo de la música y, como consecuencia de ello, falta de previsión en la localización de un profesional que garantice su trabajo. Ocurre así que casi siempre «el

músico se incorpora a la película el último, cuando está el presupuesto gastado, y cuando la ilusión de la película suele estar mermada» (Pérez Olea).

En ocasiones hace falta una música previa para el rodaje —un *playback*—. En ese caso, el compositor ha de elaborar parte de la música previa al rodaje, sobre las indicaciones que le haga el director respecto al estilo, época o función que ha de describir la música. Incluso, puede ser necesario ensayar con los actores que representen a los músicos que tocan o cantan en escena. Por ejemplo, buena parte de las películas en las que han trabajado Mendo y Fuster responden a esta exigencia.

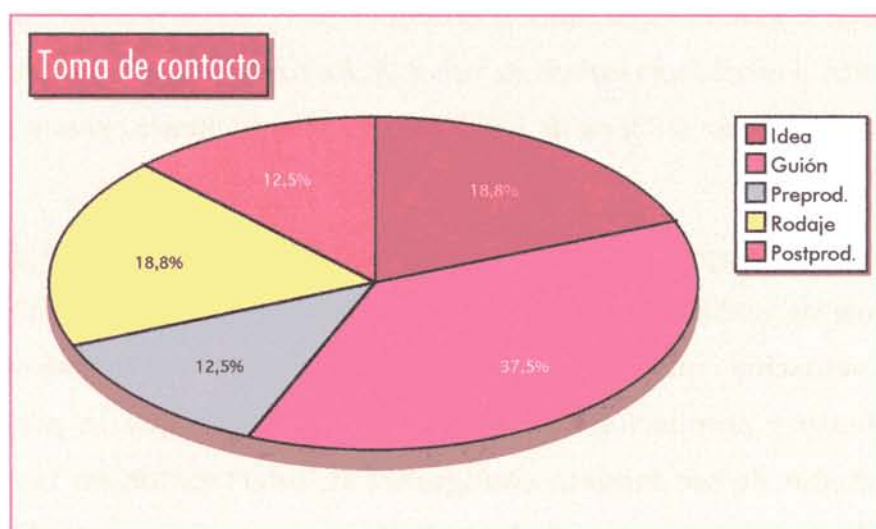


Fig. 22 Punto de toma de contacto.

Para expresar sus ideas, los directores acostumbran a ofrecer modelos a los compositores. Este ofrecimiento puede presentarse de varias formas, la mayoría de las veces bastante pintorescas, y configuran diversas posibilidades: que el modelo ayude a encontrar el estilo buscado; que el director pretenda que el compositor se limite a reemplazar ese modelo; o que equivoque al compositor mediante un arquetipo desvirtuado que no se corresponda con la idea real que él mismo imagina.

A veces, la persecución de un modelo, la primera intuición sobre la que se trabaja, bien sea a consecuencia de los patrones entregados por el director, bien como resultado de la propia investigación del compositor, no se convierte en una solución sino que se convierte en un bloqueo cognoscitivo de

primera magnitud Maurice Jarre describía en una entrevista este problema con una claridad significativa

«Cada vez que le mostraba a David Lean un nuevo tema, el lo rechazaba diciendo que lo podía hacer mejor Llegué a escribir cuatro distintos pero ninguno de ellos fue de su agrado Empecé a sentirme deprimido y aterrado porque el tiempo se me echaba encima Entonces, un viernes David me dijo que dejara de trabajar y de pensar en la película y la música y que me fuera el fin de semana a la playa o a la montaña Lo hice () y llegado el lunes me di cuenta de que la estupidez estaba en el modelo – una canción folklórica rusa – Debía intentar algo diferente y escribí una especie de vals () En una hora de la mañana del lunes compuse el “tema de Lara” que era completamente opuesto al modelo original»²³¹

Cuando el compositor acepta un trabajo elabora un proyecto que va a ser el que guíe su *conducta inteligente* Ese proyecto supone la aceptación de un patrón de actuación que va a marcar los caminos de transformación enriquecimiento y ampliación de la realidad ficcionada que le presenta el filme Por medio de ese modelo configurará su intervención en la historia elaborará el prototipo *procesual* de trabajo Lo que hace auténticamente creativo a ese proyecto es el afán de ser disparatado En otras palabras, el deseo de situar el problema, la meta, en un objetivo remoto pero alcanzable Buscar el fin del proyecto en un campo de relaciones absolutamente lejano Es decir moverse en el ámbito del pensamiento divergente unir lo que la lógica impide unir normalmente Ahora bien esta inagotable libertad entregada al proyecto no supone en modo alguno, que no existan asideros o límites a la gozosa especulación de las ideas «en la entraña del proyecto se incluyen también las condiciones o restricciones que el sujeto sufre o se impone» (Marina 1993 163) En primer lugar, porque el proyecto siempre va a tener, necesariamente, una vocación de realidad que impone que se ajuste a esta El creador, el compositor pretende comunicar sus sueños hacerlos efectivos, y

²³¹ Revista *Soundtrack* vol 3 n 12 diciembre 1984 p 8

para ello tiene que respetar las reglas y condicionamientos que le impone la realidad

3 2 2 1 Cuestionamiento

La musica le aporta al cine un canal de comunicación más. Un medio añadido con el que completar un mensaje que encuentra, así, mayor riqueza expresiva al valerse de la ambigüedad y la sugerencia de lo musical. Por otra parte, es un elemento consustancial al propio cinematógrafo. Su justificación, su presencia, dimana del propio amanecer histórico del cine como arte. Forma parte del lenguaje cinematográfico porque la musica es cine desde el mismo instante de su invención: primero como cine silente, después como cine sonoro. «El cine se inventa con la confluencia de una imagen que se ve y una musica que se oye», nos recuerda José Nieto, y por ello participa de ello como algo imprescindible. Además, al igual que es aprovechado en la musica absoluta, la presencia de la musica en el discurso filmico hace emerger, por antonomasia, el elemento que le sirve de marco: el silencio. Sólo si la musica tiene una presencia activa en el desarrollo de la narración, el silencio que comparece como continuo, alcanza el valor de signo: anuncia la ausencia del sonido y declara su valor autónomo como expectativa, como mensaje, como entidad significativa.

Como sustancia expresiva, la musica se hace presente con la intención, con la vocación de completar las imágenes. Pero también se aloja en la narración como un elemento de la historia presente de forma real, diegética, y toma así un valor complementario, añadido. Cuando es así, su acontecer muestra el rasgo de lo real, el envoltorio acústico de un vivir oyendo de los personajes el color del aire que les rodea. En cualquier caso, los compositores tratan de evitar que la aparición de la musica en la pantalla revele el artificio que se esconde tras ella. Sus justificaciones, aunque claras y evidentes, están sujetas a poder obviar la tramoya, el aparato y el ingenio que se esconde tras ellas. Por eso, debe estar pensada, tanto en sus fórmulas como en su situación, en términos de convencionalidad de tal forma que no se revele el artificio. Que el espectador no piense en la musica como Musica, sino como Cine. Cuando se revela la maquinaria, la trastienda, porque la musica suena a falso,

el espectador no se cree el contrato audiovisual, se percata de la socaliña y rompe la convención. En ese punto no hay lugar al *mensaje*, no hay comunicación posible, y esto es lo último que debe provocar una música²³².

Consecuentemente, una de las voluntades más definidas de los compositores es ofrecer a la imagen un valor que no posee, al menos revelar una lectura que no es evidente. En ese margen aparece un espacio para la interpretación para la toma de posturas. Hay lugar para una implicación personal porque las películas remiten a la expresión de unos ideales, de una ideología en último caso que conecta con sus voluntades, con la expresión de su ánimo, y la música es la mejor forma de cauterizarlos. Ello no impide que, paralelamente, se pueda pretender cuando lo requiere la imagen reforzar sus significados. Marine piensa que ambos cometidos para nada son contradictorios y que por naturaleza la música puede y deber cumplir ambos

«tiene que sugerir emociones que la propia imagen no puede dar anticipar situaciones que no se pueden prever enlazar escenas distintas actuar como disparador de la memoria, etc () Pero también reforzar lo que dice la imagen intensificar su valor para actuar inconscientemente en el espectador»

Rara vez se producen grandes divergencias entre las sugerencias realizadas por el realizador y las sensaciones, las intuiciones, que las imágenes ofrecen al compositor. Fundamentalmente porque el propio director es consciente de las virtudes y deficiencias que, una vez rodadas y montadas las imágenes, presenta su historia. Atras quedan las ilusiones que no aparecen ahora y sorprendentemente comparecen descubrimientos de rodaje, montaje y postproducción con los que no se contaba. Puesto que es a ese material al que hay que poner música el director entiende cuáles son sus necesidades y cómo deben afrontarse por lo que es difícil que surjan conflictos con el músico en esos términos. Es más común que aparezcan problemas de comunicación. Las carencias en el manejo del lenguaje musical provocan que compositor y director puedan estar hablando en la confianza que dicen lo

²³² Cuando no se respeta el espíritu de una película la música acaba siendo una distracción y un estorbo nunca una ayuda. (Xalabarder 1997: 27)

mismo sin que esto sea enteramente cierto. Manejarse entre metáforas — esto es como si , debe parecerse a aquello que — siempre resulta confuso y puede inducir a errores por más que sea la única manera, en no pocos casos, de intentar comunicarse.

En los documentales, el planteo previo permite mayor libertad. No hay tanta sujeción formal o sincrónica a la imagen porque la música cumple básicamente, una función de acompañamiento. Ahora bien, en ningún caso, como recuerda Pérez Olea, se puede suponer que la imagen del documental es de carácter objetivo, cualquier imagen presupone un grado de subjetividad. La posición de la cámara, que es lo que coge y que es lo que excluye en el encuadre, supone ya una elección de carácter subjetivo y no es esta la única decisión que se toma. El compositor, ajustándose al contenido del documental y al tipo de público al que se puede dirigir, busca una idea que permita un desarrollo extenso evitando la monotonía. A partir de una clasificación esbozada por Nieto se puede establecer, en términos musicales, la siguiente tipología:

- **documental río** la temática se centra en la naturaleza, los animales etc. Ofrecen más libertad y la composición se parece más a la música absoluta. Se trabaja sobre un concepto básico de la imagen: la luz, el ritmo, etc. En ocasiones, incluso se utilizan piezas realizadas anteriormente.
- **documental cine** la temática suele ser histórica, social, etc. El criterio es como en cine, emocionar. La composición se aborda como si se tratase de una película.
- **documental experimental** abordan temas de actualidad en el mundo científico, y/o se valen, para su presentación, de las últimas tecnologías audiovisuales. El trabajo se centra en una sincronía absoluta buscada de estricta precisión.

3.2.2.2 Documentación

En las primeras conversaciones con el director el compositor obtiene informaciones que le orientan de muy distinta manera. Capta esas

informaciones a través de estructuras cognoscitivas que se actualizan a través de sus sentimientos²³³ Estos sentimientos, entendidos como indica Marina como «grandes bloques de información», son únicos e irrepetibles por lo que tienen de individuales, pero responden a modelos homogéneos que tienen que ver con los contextos culturales en los que se desenvuelve el creador, y ello además de explicar las diferencias interculturales y el aprendizaje de los modelos sentimentales, justifica la validez y utilidad de los códigos Para algunos, esa actualización sentimental activa, por sí misma, un protocolo de trabajo que les encamina directamente hacia fases de ideación y elaboración²³⁴ Sin embargo, en otros casos –incluso en esos mismos compositores– se desarrolla un proceso de documentación paralelo a las exigencias del realizador o a los contenidos del guión o las imágenes Salvo García Segura que cree que es muy peligroso porque arrastra inconscientemente hacia el modelo que guía, y por tanto, prefiere partir de cero y Marine que reconoce no haberse documentado porque no lo ha considerado necesario en el contexto realista de las películas que ha realizado, el resto de compositores asume la fase de documentación como una práctica habitual, si bien de forma bastante diferente Mientras Escobar Nieto y Olea lo hacen de forma genérica, es decir, son receptivos a cualquier elemento que pueda aportar algo a la película la actitud de Bonezzi, Sanz Fuster y Mendo es activa Encaminan sus pasos hacia referencias de diverso tipo que ilustren las claves de la película, utilizando y buscando pretextos en otras obras dando contenido a la frase de Gauguin que «el arte o es plagiador o es revolucionario» Tales referencias son principalmente sonoras aunque también se pueden mostrar de forma gráfica y/o textual

Determinados géneros, como por ejemplo el histórico, presentan la ventaja – también puede ser un inconveniente – de situar el ambiente de la música facilitando el encuentro de la idea al encaminarla hacia una época o un ambiente definido Aunque no lo condicione definitivamente al menos

²³³ Un sentimiento acoge una serie de informaciones que se han ido acumulando y sumando a un determinado concepto a lo largo de sus años de experiencia

²³⁴ Marine por ejemplo localiza el estilo el tipo de música e incluso el número de diferentes músicas que van a ser necesarias Nieto percibe el color tímbrico etc

excluye lo que no encaja. Cuando hace falta que la música mantenga una referencia de tipo histórico, folklórico, etc., resulta imprescindible entonces, recurrir a fuentes documentales para lograr que el resultado musical sea lo más coherente posible con la situación argumental, independientemente del tratamiento que se le dé, posteriormente, a ese material histórico que puede oscilar entre la pura representación y una transformación transcendente. Algunos autores *americanos* como Alfred Newman o Miklós Rózsa, movidos por un compromiso emocional con la historia, llegan incluso a viajar a los escenarios reales donde transcurren los hechos de la acción dramática — cuando se trata de relatos sobre hechos ciertos — Sin llegar a tal extremo, García Abril defiende la necesidad de documentarse como requisito imprescindible para lograr que la música se una al sentido de la imagen. «he procurado documentarme investigando la orquestación, armonía y ritmos de la época partiendo de esbozos históricos e intentando actualizarlos, sin por ello dejar de reflejar el ambiente de la época que me ocupaba»²³⁵

3.2.2.3 *Inicio*

El punto a partir del cual se comienza a trabajar está, como ya se ha visto, en función del momento en que se entra en contacto con el proyecto. No obstante, parecen ser dos los instantes en los que se inicia el proceso creativo como tal. El primero de ellos, la toma de contacto con el guión es el punto de partida de todos los compositores si bien de forma muy distinta en cada uno de ellos. Para Alís, Escobar, Maríné, García Segura, Fuster y Mendo el guión es básico para interpretar la historia, para *enamorarse* de ella. A partir de sus presupuestos empiezan a componer en abstracto para buscar el tema o la idea que organice la música de la película. Posteriormente, una vez tienen el primer copión de trabajo sobre la base de tiempos concretos determinan la posición de cada bloque, su duración y sus características individuales. Por su parte, Bonezzi, Nieto, Pérez Olea y José Sanz parten del guión considerándolo exclusivamente, como orientador, como ilustrador de las ideas narrativas como indicador de las necesidades expresivas de la película. Realmente, no

²³⁵ Monsalvat 1984

comienzan a componer hasta que tienen el primer copión, hasta que hay imagen montada. Cuando se asoman a esas primeras imágenes y reciben la sensación de la continuidad en ciernes que aun es la película, se enajenan de su labor para observarla como un primer espectador. Esta disposición, no solo aporta frescura a la visión contaminada que, a esas alturas, tiene el director, sino que esa nueva e *inocente* mirada les permite vislumbrar los verdaderos hallazgos y errores de la película, que empiezan a acusarse unos y otros, con nitidez y les ofrece el primer inventario de sus necesidades formales y estructurales. Atras quedan las fantásticas indicaciones de guión y toca enfrentarse a lo realmente rodado y montado que es a lo que hay que poner música.

Aunque todos los compositores están convencidos que el punto de inicio de trabajo del que parten habitualmente es el correcto, el idóneo, este distinto acercamiento habla de la dispar forma de entender la misma estructura del relato cinematográfico por unos y otros, por la razón que impulsa su trabajo creativo. Mientras los primeros parecen buscar el motivo de la historia, los conflictos que mueven a los personajes, la idea narrativa pergeñada ya en el concepto que ilustra el guión, los segundos se acercan a la película con un referente que suma a lo anterior, cuestiones de índole visual y sonoro, de ritmo que evidentemente no pueden aparecer en el guión. Atienden a esas advertencias de la película que tienen que ver con los ritmos de las imágenes montadas con la estética fotográfica – «el tono fotográfico es como una voz interior, una sinestesia que me habla de la profundidad», dice Pérez Olea –, el vestuario, el tono de recitado y de interpretación, etc.

3 2 3 Ideación

3 2 3 1 *Búsqueda*

En el desarrollo de la incubación, la memoria juega un papel extraordinario, ya que es preciso mantener activados grandes bloques de información de forma simultánea y coordinada. Lo aprehendido, el legado de conocimientos que se tiene, condiciona el repertorio de respuestas que se pueden dar. Hay que partir necesariamente, de la cultura musical y visual que

tiene el autor pues en el proceso de imaginación se harán patentes unos campos relacionales de los que es difícil distraerse. Aunque las imaginaciones pueden nacer de mil fuentes distintas, si no se dispone de una buena formación musical es imposible que se manifiesten. Es decir, la suma, la provisión de conocimientos previos, su densidad, es la que permite que la recombinación de ideas novedosas o diferentes sea mayor²³⁶. Por ejemplo, si un compositor desconoce la teoría de las cuerdas vibrantes jamás se le ocurrirá realizar una obra que haga uso de ella. Tampoco podrá hacerlo si no tiene la práctica habilidad de diferenciar un armónico de tercera de uno de quinta o de cuarta, pues estará incapacitado para jugar con la búsqueda o la evicción de unos frente a otros.

Si bien, también es cierto que «cuando más se gana en inteligencia, más se pierde en instinto» (La Matrie). La respuesta intuitiva y fresca del desconocimiento se frustra, en parte, con la sedimentación del conocimiento cultural del aprendizaje y, por esa razón, muchos creadores defienden que una vez se conoce la técnica, se ha de supeditar su racionalidad al impulso de la inspiración creadora²³⁷. Puesto que la percepción de la música, su disfrute, no puede venir de su intelectualización, de su racionalidad, la misión del compositor es hacer buena su sabia capacidad técnica para llegar al sentimiento del espectador a través de una emoción que embargue las imágenes.

A pesar de su aleatoriedad²³⁸, el origen de las ideas, su forma de presentarse, de hacerse realidad en la imaginación del compositor, no se produce arbitrariamente, sino a través de la reestructuración de

²³⁶ La emoción que se hace presente en cualquier manifestación artística es fruto de un acto inconsciente del artista. Sin embargo, la posibilidad de exteriorizar esa emoción pasa por una preparación consciente y absolutamente completa en su oficio. (Falla, prólogo a la *Enciclopedia Abreviada* de Joaquín Turina. En *Música* 1996: 59-60).

²³⁷ La inteligencia no debe ser más que un auxiliar del instinto. Debe servir a aquella para encauzar este, para darle forma, para domarlo, pero nunca para destruirlo, pese a cuantos dogmas llenen los libros de escolástica. (ibid.)

²³⁸ La iluminación de la idea aparece en la forma y momento más insospechado. Conscientes de esa aleatoriedad, algunos compositores, mientras trabajan en algún proyecto y están fuera de su estudio, se acompañan de un pequeño grabador por si en ese momento surge la idea que están buscando.

informaciones. Mientras espera *errático*²³⁹ que llegue la idea germinal, el compositor trabaja para asirla, permanece *concentrado*, receptivo, cautivado, plantea el problema en función de sus posibles soluciones, como vía para elaborar y construir salidas. Bajo el filtro de los condicionantes genéricos y culturales de la personalidad –características personales, particularidades psíquicas, tipo y nivel de formación, etc – de forma consciente o descuidada reorganiza sus conocimientos y remodela el mensaje de las imágenes de las inquietudes del director, de sus anhelos lectores, para que le sirvan de núcleo inicial de traza para un plan que jamás es unívoco.

Entre partir de una idea previa definida o valorar una cierta multiplicidad de ellas, que se evalúan a posteriori para elegir, hay dos tendencias de trabajo diferentes. Tan solo Nieto y Marine prefieren, al principio, buscar por caminos que no sean absolutamente convergentes. Asedian la idea definitiva a través del bocetaje de una variedad suficiente de propuestas. Los compositores que trabajan a partir de una idea definida concreta lo hacen desde el presupuesto de la temporalidad. Lo normal es no tener demasiado tiempo para buscar, así que es necesario concentrar los esfuerzos para que las primeras ideas sean efectivas y encajen con las aspiraciones que el director ha depositado en la música.

Aunque las imágenes son un surtidor de ideación notable, en ocasiones la estructura que presentan no las hace tan evidentes. Ejemplos de ello son las dificultades que reconocen algunos compositores a la hora de abordar películas concretas. Nieto recuerda lo complicado que fue encontrar el camino, el ámbito sonoro de *Intruso*, y Bonezzi confiesa que mientras en unas ocasiones las imágenes disparan un resorte en su imaginación, hasta el punto que oye la música según las ve por primera vez, en otras el alumbramiento de la idea supone un esfuerzo formidable.

²³⁹ « Los compositores hablan con frecuencia de su estado de atención flotante. Tanto Mozart como Brahms afirmaron que habían realizado sus mejores obras en estados parecidos al sueño, o que las ideas les habían llegado como sueños vividos. De César Franck se dice que vagabundeaba en estado de trance mientras concebía sus ideas » (Marina, 1993a: 109).

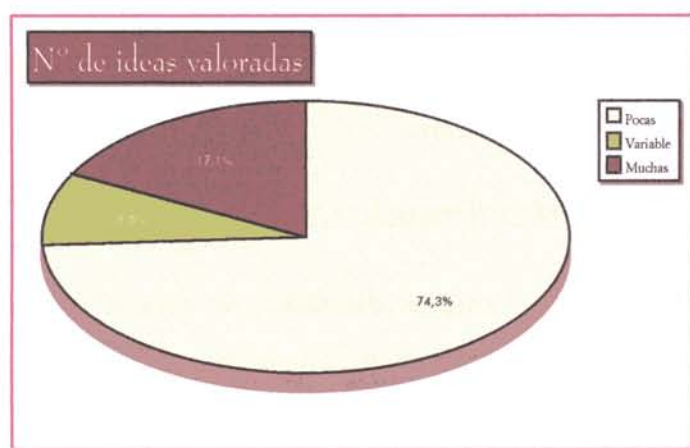


Fig. 23 Número de ideas valoradas.

La improvisación, aparte de ser fundamental en la fase de interpretación y grabación de la música, es también un componente esencial en la ideación. La interpretación improvisada dirige la pesquisa, guía el oído, y, casi jugando, llega al material de partida por eliminación de posibilidades. Hemsy de Gainza (1983: 30) afirma que «la improvisación suele ser una técnica habitual en algunos compositores durante el periodo de producción de materiales, ya se trate de lograr un aumento del caudal de los mismos o una mayor diversidad y riqueza». El mismo Stravinsky así lo veía:

«Cuando ya he decidido mi tema principal sé, en términos generales, qué tipo de material musical requerirá. Comienzo entonces por buscar este material, a veces ejecutando obras de compositores antiguos (para ponerme en acción), a veces improvisando unidades rítmicas sobre una serie provisional de notas (que puede convertirse en una serie definitiva). Así elaboro mi material constructivo». (1964: 10).

Las características que definen la improvisación como fundamento ideático y compositivo son:

- a) su relevante capacidad estética como regulador de la *calidad intrínseca del producto musical*,
- b) la necesidad de considerar tanto los aspectos estructurales como los de *calidad de los contenidos*, estimando ambos en términos de belleza –en su acepción más plural–, y

- c) valoración de la improvisación como *proceso* de producción *integral y equilibrado*, tanto en su aprehensión e internalización, como en su expresión y externalización

3 2 3 2 *Desarrollo y alumbramiento*

Tras un periodo, más o menos dilatado, de recepción de información, de captura de datos, de deformadora focalización no es fácil que surjan las ideas de forma inmediata. La inquietud, la ansiedad por encontrarla remite al obstáculo de la acción consciente y bloquea su hallazgo. Por eso, no resulta nada extraño que sea en instantes que nada tienen que ver con el esfuerzo ni la concentración —pues el esfuerzo consciente suele frustrar la memoria—, en actividades de ocio o relax —bañándose en la playa, paseando, subiendo a un autobús, haciendo gimnasia, etc.— cuando emerjan a la luz. En estos casos, el estímulo finalista que invoca el misterioso momento del alumbramiento, despertando a lo creable de su letargo, aparentemente dimana de la serenidad y el aislamiento que producen estas actividades en el propio disfrute liberado de las mismas, pero lo cierto es que el cerebro no ha parado de trabajar. El compositor cree haber desconectado de su labor, pero su mente no ha cesado en el empeño, ha subordinado la tarea y se la ha encomendado a los procesos profundos del pensamiento²⁴⁰. De alguna manera, esa postergación actúa como un liberador de las ensoñaciones, pues redime al intelecto de las exigencias de la meta sin obligarle a renunciar al empeño de su solución. El cambio de escenario sorteja los condicionantes y los bloqueos, que surgen al querer patentizar la propia originalidad de las ideas²⁴¹ y permite jugar con los elementos creativos desde la exteriorización del pensamiento. Un pensamiento liberado, que fuera de toda representación y, por tanto, de la posibilidad de autocritica, fluye de forma incesante.

²⁴⁰ El constante esfuerzo por intercambiar ideas es lo que hace que de pronto te sorprendas de que tu cerebro haga cosas que tu no habías pensado y te sorprendes cautivándote repentinamente por algo. Es porque tu cerebro está siempre integrando series de datos, procesándolas y elaborando respuestas. (A Portela)

²⁴¹ No en vano, una de las principales remoras para la formulación de las ideas es la necesidad de su realización de su desarrollo. En el momento que se cae en la cuenta del enorme esfuerzo que se ha de desempeñar para que ese pensamiento se patentice, corta el flujo de las ideas y bloquea el pensamiento creativo.

3 2 3 3 *Resultado origen y originalidad*

El instante de interpretar la novedad u originalidad de una idea hallada de valorarla y verificarla por vez primera para confrontarla con el objetivo buscado tiene connotaciones especialmente privativas. En su análisis, el problema inicial es acordar el significado exacto de los términos. Resulta ciertamente delicado llegar a un acuerdo, a una identidad sobre el valor y alcance de las palabras. No obstante los compositores, ante la necesidad planteada de elegir entre el valor de novedad o fidelidad de esa primera idea, coinciden en señalar que el planteamiento de la música debe seguir siempre el cauce de identificación con la historia y con las imágenes, y que, por tanto, ese recurso germinal debe adecuarse a tal presupuesto.

A partir de este acuerdo, el valor que se le concede a la novedad es bastante arbitrario. Así, aunque Alís, Bonezzi, Escobar, Nieto y Sanz declaran una lealtad absoluta al texto fílmico —que se hace extensiva al director y sus criterios— cada uno aporta una visión diferenciada a esa lealtad. Escobar, que estima la innovación como un valor incontable, reflexiona sobre la dificultad de descubrir en un marco tan poco flexible como la industria del cine. Sanz no contabiliza la originalidad como una exigencia de la música cinematográfica. Su estimación ha de hacerse en términos de funcionalidad, de participación positiva en la trama narrativa. Por ello que en su música asomen ciertas referencias históricas no le preocupa en absoluto. De forma parecida, pero más concluyente aun, se expresa Nieto. Para él, la originalidad debe estar al servicio de la comunicación. Comunicación que busca como destinatario una colectividad que sancione ese valor. Cuando la finalidad del hecho artístico es la originalidad *per se*, se pierde la posibilidad de encontrarse con el otro. Por eso, la cuestión de novedad del lenguaje musical queda relegada a un segundo término. Si lo vital es comunicar, el planteamiento del músico cinematográfico debe buscar el ser hábil en el tarea de aplicarse a la estructura que posee la película. En este sentido, hace falta abandonar falsas vanidades, enterrar el *ego* porque cuando los compositores se incorporan a las películas «estas tienen ya vida propia, le mandan hasta el director. La película

en sí, admite o rechaza cosas. Como es lógico, también en la música» (Bonezzi, c p)

La vocación de búsqueda necesaria, de esa «punta de lanza no exenta de dramática angustia», expresada por Marine Olea Fuster y Mendo no abjura de los planteamientos anteriores. Y no lo hace porque se trata de una voluntad que huye de los modelos probables de las soluciones arquetípicas, y no tanto de los rasgos tradicionales del lenguaje. Para Marine, la novedad es un producto y nunca un axioma. Aparece por el simple hecho de no querer imitar, ni tan siquiera a lo propio. Para Fuster y Mendo es un principio de trabajo, pero entendido como argumento lúdico, como sorpresa ante lo vinculado y lo ajeno, como paradigma de un cambio continuo entre las formas y los conceptos.

3 2 3 4 *Germen constructivo*

3 2 3 4 1 Manifestación

En su presentación la idea toma formas muy distintas. Mientras a Marine, Sanz y Als es una evocación de carácter melódico lo primero que se les ofrece y que les lleva al resto de elementos, a Nieto es el color tímbrico, las densidades orquestales, el tipo de instrumentos, las texturas en definitiva el material original que imagina. Por su parte Olea Bonezzi Fuster y Mendo cristalizan sus ideas indistintamente a través de cualquiera de los parámetros musicales: ritmo, textura, color instrumental, melodía, etc. Cuando el factor que aparece como germen ideático es la melodía, no se trata exclusivamente de una sucesión de sonidos de distinta altura, pues el ritmo, que delimita y estructura esa sucesión, define la fisonomía del contorno melódico. Se trata de una totalidad instantánea que supera la teórica división entre línea de altitudes y ritmo, una unidad que surge como impresión refleja en la fantasía del compositor⁴².

En algunos casos la idea supera sus límites germinales para constituirse en un bastión omnipotente de la obra. Para Sebastian Maríné, por ejemplo, es

⁴² Cfr. Toch 1989: 24.

una matriz absoluta, el argumento explicativo de todas y cada una de las partes de la musica. No sólo por lo que se refiere al concepto de estilo al planteamiento estético o de lenguaje afecta también a otros elementos musicales primarios como las notas, el clima de relaciones armónicas los contrastes timbricos, la expresión, los *tempos*, los valores rítmicos, etc. En definitiva cualquier compás de la partitura filmica puede ser explicado y justificado a partir de los componentes originales de la idea inicial.

3 2 3 4 2 Ajuste

En general, cuando alcanzan una idea que consideran correcta, favorable para partir de ella como elemento primario de la película, los compositores prefieren que se amolde de forma exacta a las necesidades que prevén. Es menos probable que acepten como válida una idea que no se ajusta perfectamente a sus objetivos, con el propósito de reestructurarla con posterioridad²⁴³. Sin embargo, si puede ser que esa idea, que en su forma original no es válida muestre el camino a seguir la naturaleza de las soluciones. De ser así, la idea definitiva, la buena, no será nunca diametralmente distinta.

En cualquier caso de una u otra manera, el estadio definitivo de esa idea es absolutamente interino, provisorio. El proceso de elaboración se construye a través de fases de incubación e iluminación sucesivas, y, consecuentemente se verá sometida a una continua reestructuración. Esto ultimo implica, eso si que el modelo ha de ser suficientemente flexible. En sus posibilidades de cambio, de mutación, está una de las claves de su bondad. Por ello, la valoración de esa idea tiene que estar también en función de sus virtudes de desarrollo. Que su diseño permita todas las modificaciones precisas para ajustarse a cada momento de la película en el que participe.

²⁴³ Aunque Escobar, Sanz, Fuster y Mendo reconocen un atractivo en la posibilidad de modificar una idea hasta conseguir ajustarla. Sacar partido a un motivo que tiene fuerza que es bello en si mismo para que participe correctamente en la estructura filmica es un reto divertido y altamente gratificante en si mismo.

3 2 3 4 3 Verificación externa

En esta primera etapa la posibilidad de probar externamente la propiedad del prototipo sonoro sobre el que se va a fraguar la elaboración y desarrollo de toda la música, es asumida de dos formas bien distintas. Los que son partidarios de mostrarla, bien al director para que de su visto bueno para que opine sobre su adecuación – Alis Bonezzi Escobar García Segura Fuster y Mendo – o bien a familiares o amigos, para que aporten una visión especializada o de espectador medio según el caso – Marine y Sanz – justifican esta validación – a través de maquetas por ordenador o representaciones pianísticas aproximativas – en la necesidad de saber que se ha acertado, que se han encajado las propuestas del director y de la película, y que por tanto, no habrá sorpresas en el proceso de grabación, cuando ya nada tiene arreglo.

Los que consideran contraproducente mostrar al director una maqueta o *pasarle al piano* la música que componen, esgrimen como argumento la otra cara de esta reflexión. Tanto Nieto como Pérez Olea consideran que es imposible desarrollar al piano, por las propias características del instrumento la infinita muestra de matices y efectos musicales de todos los instrumentos y formaciones. Incluso con todo el aporte que supone ni tan siquiera por medio de una maqueta realizada en el ordenador vía MIDI y/o audio, se pueden representar elementos tan importantes como la expresión o la calidez de los registros de los instrumentos naturales. Si se cuenta, además con que el director raramente es músico – lo que no implica que no tenga una sensibilidad musical determinante –, resulta mucho más difícil que tenga la capacidad de imaginar a partir de una muestra ciertamente insuficiente el valor definitivo de esa música, porque no puede percibir lo que no escucha. Como consecuencia de ello, es posible que no le guste nada esa idea cuando en realidad esta no hace sino expresar los términos de su voluntad sin que sepa reconocerlo en esa muestra. Para estos compositores por tanto, es mejor trabajar con el director en abstracto. Sin dejar de reconocer la dificultad que ello supone en cuanto a la fatiga de lograr verbalizar la clave de la película la llave que abre la puerta de sus misterios.

3 2 4 Planteamiento de estrategias discursivas y retóricas

El cine es para el músico un excelente campo para la creatividad. La combinación de elementos de conocimiento y expresión que habitualmente no están asociados entre sí —una constante en este medio—, favorece la producción de productos creativos. Es un campo abonado para el desarrollo de métodos heurísticos, pues el compositor puede jugar con la renovación con la traducción con las aplicaciones con las transformaciones, con la reversibilidad entre problemática y resolución, en definitiva, con todo cuanto imagine para crear.

Una vez que las imágenes su forma, su color han actuado como evocadores de la imaginación que el visionado reiterado de las mismas²⁴⁴, las conversaciones con el director, el proceso de implicación en la historia, han ilustrado el estilo, el camino a seguir y han dado origen a la idea, llega el momento de diseñar un instrumento que sirva de *transfer* sinestésico y «lógico» a esas sensaciones. Una herramienta de construcción que permita, a través de un sumario de estrategias de actuación, impresionar las ideas para hacer realidad su vocación textual. El estudio de estos planteamientos discursivos permite reconocer el estilo creativo²⁴⁵, evidenciar el estilema de cada compositor.

3 2 4 1 Justificación

Una estrategia creativa es un arte, una traza para dirigir un asunto creativo. Remite a la consecución de ciertas pericias, a la elaboración de tácticas de actuación, y, en consecuencia a la destreza necesaria para ejecutar un acto creativo, a una sabiduría práctica una experiencia que sea idónea para la acción que se debe emprender. Para el desarrollo de una actividad creativa se debe tener habilidad para disponer las cosas según un sistema distintivo que organice las tareas que encaminan las acciones hacia el fin propuesto.

²⁴⁴ La reiterada visión de un determinado pasaje permite al compositor percatarse del sentido e intencionalidad aprisionada en cada situación desarrollada. (Valls y Padrol 1990: 55)

²⁴⁵ Preferencia estable en el modo de percibir de procesar la información de resolver los problemas de valorar o actuar. (S. de la Torre 1995)

Los elementos sonoros no se constituyen en música sino al ser organizados de una forma consciente por el hombre. Mientras no son incardinados en estructuras relacionales por medio de métodos aprendidos o imaginados – «y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación» (Stravinsky, 1952: 28)– no tienen una coherencia textual y, por tanto, difícilmente pueden alcanzar un grado comunicativo. En la exigencia creativa, en los límites formales impuestos por el compositor –o debajo de ellos–, aparece el propósito que moviliza su realización. Incluso cuando reniega de ella, hay que considerar, como bien apunta Jean LaRue, que la imperfección que asoma también en sus comunicaciones, esconde «tantas ambigüedades no intencionadas como cualquier otra forma de expresión humana» (1989, 79). La justificación de su vínculo con el texto audiovisual se establece en función de una capacidad comunicativa que no necesita profundizar en su génesis para activarse. Su fin no es el medio, el artificio, la especulación técnica, como diría Falla, sino la producción de emoción en todos sus aspectos. Su mensaje permanece en la transferencia de conocimiento, de ideología, de conciencia que es capaz de transmitir. Puede funcionar como mediador de conocimientos y juicios, ampliación de experiencias o como destrucción de prejuicios a través de la presentación de alternativas nuevas, de perspectivas desconocidas.

Como ya se ha comentado, los planteamientos estratégicos iniciales se encaminan hacia objetivos diferenciados:

- a) encuentro de un tema melódico – Alís, Bonezzi, Marine –
- b) hallazgo del estilo: el timbre, la plantilla instrumental, el color musical – Fuster, García Segura, Nieto, Mendo –,
- c) descubrimiento del tejido o textura armónica – Nieto –
- d) seguimiento del planteamiento narrativo – Sanz, Marine –, o
- e) establecimiento de un plan de trabajo: valorar las posibilidades timbricas según el presupuesto, calificar los bloques por su dificultad, distribuirlos para grabación, etc. – Pérez Olea –

3 2 4 1 1 Focalización

La primera búsqueda en las imágenes está encaminada a encontrar el ambiente, la *textura* de la historia. El camino para hacerlo difiere de unos casos a otros. Unos fijan su mirada en la construcción de los personajes, en su forma de vestir, hablar, moverse, en la construcción de los decorados, en la ambientación temporal y horaria —si es de día o de noche, invierno o primavera— etc. Otros buscan la expresión, la noción completa de la obra, y tratan de transmitirla a través de sugerencias conceptuales partiendo de elementos fotográficos como la luz, el color o los encuadres —esquemas que recuerdan a la teoría de los afectos—. Por último, un tercer grupo parte, fundamentalmente, de la estructura narrativa de la historia, de sus conflictos y evoluciones ya desde los planteamientos apriorísticos del guión, ya desde la realidad definitiva de la imagen montada.

La mayoría de los compositores concede gran importancia, por la dificultad que entraña, al hallazgo de una buena idea. Una idea conveniente, eficaz, resulta siempre esquiva, es muy complicado alcanzarla porque no se aprenden —nadie los enseña— recursos, técnicas para lograrlas. Sin embargo, la capacidad técnica de desarrollo es una cuestión que remite al aprendizaje de determinados patrones prácticos que son asumidos a lo largo del proceso de instrucción, y, por tanto, su recurso es más accesible cuando se posee. A pesar de esto, solo cuando se posee una hábil técnica se está capacitado para obtener buenas ideas, pues la técnica actúa como soporte del pensamiento. De poco vale alcanzar una idea brillante si no se tiene la capacidad de sacarle fruto, y es algo más que imposible lograr ideas si no se tiene el entrenamiento necesario y una predisposición tácita para su encuentro.

3 2 4 1 2 Ubicación

La cantidad o duración de la música de una película no está, casi nunca, en función de la duración global de la película, pues son otros los factores que marcan esta condición —estructura narrativa, densidad de verbalización, etc.—. Como se ha visto, la decisión sobre dónde y durante cuánto tiempo participa la música, es una labor que se realiza, normalmente, a tres bandas.

entre compositor director y montador Y no esta empresa pequeña ni baladí Aunque no de forma definitiva, en ese momento se declaran buena parte de los principios que justifican y determinan la intencionalidad del discurso musical En este sentido pecar por defecto siempre parece preferible a tener que soportar despues sus excesos «no hay cosa más engorrosa para el publico que soportar una musica innecesaria o empleada tan frecuentemente que, cuando es realmente precisa, ni siquiera se le presta atención» decia John Morris²⁴⁶

Tampoco resulta sencillo saber cuándo empezar y cuándo acabar cada bloque, es decir delimitar el posicionamiento de cada musica Y, nuevamente esta decisión marca trascendentalmente la intensidad de la presencia musical y su influencia y funcionalidad narrativa en el seno del discurso por lo que la corrección de una u otra determinación marcará inevitablemente el éxito o fracaso de la musica en la película

En ese planteamiento los titulos de crédito de entrada cumplen una función fundamental —similar, en algunos casos al de las oberturas en la opera— No solo inserta sugestiona al espectador para que relaje sus defensas y se integre en el espectáculo que le propone la proyección o rompe las barreras con el mundo exterior, induce el universo magico de lo cinematografico y colabora en ello con la oscuridad de la sala, sino que, ademas, funciona en el plano narrativo como un anticipador, como pista acustica de los enlaces transformaciones y sucesos de la historia señalando, como un *a priorismo* la dimensión estructural de la presencia musical

3 2 4 2 *Elaboración*

A la hora de planificar y preparar la musica la costumbre es bosquejar la totalidad Es decir, se analiza la película en su globalidad para comprender el tipo de acercamiento musical que precisa Se buscan los puntos de tensión, la manera de alcanzarlos, el tipo de ambiente la estructura narrativa y, desde esa perspectiva global, se desciende a lo particular el tratamiento específico que precisa cada bloque La opción consumada a veces de elaborar una serie

²⁴⁶ Cit en Xalabarder 1997 24

de temas que son presentados al director como una especie de librería que luego se ajusta, aun respondiendo a las expectativas de la película, es siempre menos deseable por cuanto en ello se pierde esa articulación que es fundamental siempre en la música cinematográfica

La elección timbrica impone una decisión de carácter instrumental que además de su ponderación estética tiene en muchos casos, un contenido productivo, de adecuación recursos-fines —bajo la perspectiva de producción claro— Las notables diferencias que separan el trabajo de registro con músicos en estudio —orquesta grupos de cámara, conjuntos instrumentales o solistas—, del desempeñado con sintetizadores —cuando estos sustituyen la presencia y el sonido humano— no condiciona tan solo la etapa de grabación, sino que todas las estrategias de creación se ven afectadas por esta determinación mediática pues cada sistema de trabajo tiene unas posibilidades y unos recursos técnicos que hay que conocer para explotarlos convenientemente En primer lugar, por una cuestión de esfuerzo y economía de trabajo, en segundo por su influencia en el desempeño de la libertad creativa Con la orquesta no solo hay que desarrollar un trabajo mayor y más complicado, sino que, por añadido, puede forzar la dirección del empeño creador hacia la tradición hacia la forma de trabajar los instrumentos acústicos Por contra, los sintetizadores de una manera infinitamente más sencilla, permiten jugar con mayor soltura e instantaneidad con aquellos elementos que escapan a la pura ejecución —tratamiento del sonido, hiperespacialidad, etc —, pero adolecen de la calidez, la aportación y la dimensión humana de la interpretación real, y su abuso deforma la calidad mediante el cierre de las posibilidades creativas

Las posibilidades que ofrece actualmente la técnica podrían llevar a pensar en la tendencia a recurrir constantemente, a grandes formaciones o medios técnicos exagerados Sin embargo, los compositores tienen motivos suficientes para no implicarse directamente en un tecnicismo procaz Son conscientes que la creatividad pasa en muchos casos, por un sentido económico y austero, que haga uso de los medios tan solo cuando narrativamente son efectivos Lo que no se debe, a juicio de los compositores, es componer pensando en el timbre, el color y la técnica de una orquesta y

luego reemplazarla, en su defecto, por sintetizadores. Su elección debe realizarse en virtud de la aportación que son capaces de ofrecer al objetivo sonoro, y no, como suele ser habitual, convirtiéndose en sustitutos ilegítimos de los intérpretes²⁴⁷.

Una vez que se tiene claro cuál es el color timbrico que se va a utilizar, un paso posterior es, sobre las imágenes, calibrar la textura formal que precisan. Aparece así la estructura que condiciona el discurso musical, y es el momento de tomar decisiones en términos formales: si se va a utilizar una textura contrapuntística, una melodía acompañada, desarrollos celulares, bloques homofónicos, etc.

Respecto a la longitud de los bloques y la cantidad de material temático, hay dos formas distintas de entender la composición: no solo la aplicada sino de forma general. Hay compositores que trabajan bajo una premisa de economía temática. Nieto, Marine o Alís, por ejemplo, declaran que es en los desarrollos donde se sienten especialmente a gusto. Trabajar un elemento mínimo, jugar con esquemas y células de unos bloques para que sirvan como argumentos de otros, y justificar desde un elemento central toda la música de la película, permite, a su juicio, justificar la coherencia interna y la correlación de esa música con las imágenes, pues «cuando mayor es la coherencia y economía de elementos de la música, mayor es la unidad que le aporta a la película» (Nieto). Después de todo, lo único que no debe hacer la música en una película es molestar, y la dispersión siempre tiende a confundir al espectador. Además, hay alternativas para conseguir este objetivo: la unidad puede ser lograda de muchas maneras. Desde la concepción de la partitura como una suerte de tema con variaciones —donde el tema no tiene por qué estar necesariamente al principio—, a un tema recurrente que es exclusivo pero que presenta una tendencia de cambio, o una serie limitada de materiales temáticos que actúan como motivos situacionales.

Otros, en cambio, renuncian a los grandes desarrollos, a esa imbricación de materiales, bajo la premisa de un gusto por las cosas

²⁴⁷ La tentativa de imitar a los instrumentos tradicionales mediante electrofonos está condenada a resultar insatisfactoria. En cambio, los electrófonos pueden abrir el campo de nuevos timbres y

concentradas, por la huida del *aburrimiento de las ramificaciones*. El desarrollo, bajo esta postura, no asegura la pertinencia, sino la dependencia de lo mismo. Y lo mismo, aunque sea con otro traje, aburre. Para Pérez Olea el desarrollo clásico-romántico ha desaparecido por una cuestión social, una razón de prisa que ha dinamitado los hábitos de lectura y, con ello, la relación entre el autor y su obra.

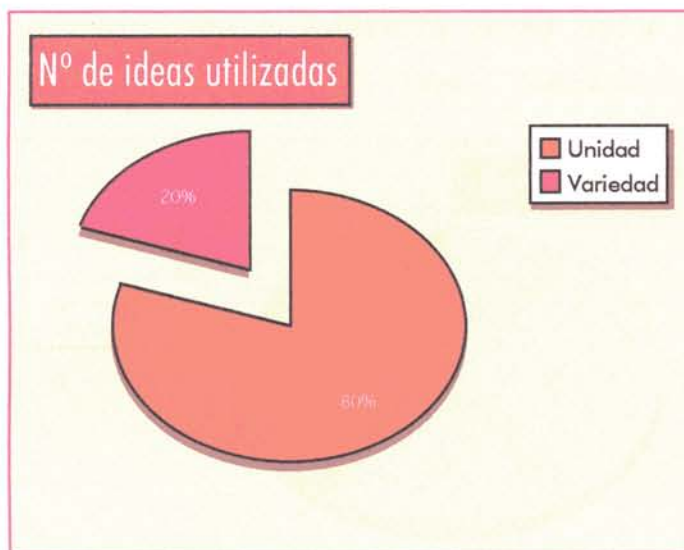


Fig. 24 Número de ideas utilizadas.

Como consecuencia «la idea está por encima del desarrollo». Entre otras cosas porque no hay tiempo para llegar a él. Antes de que se inicie, una nueva idea, tan atractiva o tan seductora como la anterior, atraparà la atención del lector, y así, en una cadena infinita.

Tener uno u otro juicio va más allá de la presencia de unos criterios técnicos determinados. Implica la manera de entender la propia esencia del valor de la música en la imagen. Supone abordar la película como un todo orgánico cuya función es eminentemente narrativa, y por tanto la música debe asumir un posicionamiento discursivo, o interpretarla como una sucesión concatenada de circunstancias en las que la música juega un papel distinto en cada caso, pues cada caso responde a unas exigencias y valores.

Por lo que se refiere a la posibilidad de reutilizar temas abandonados, escritos con anterioridad y no utilizados, Alís, Bonezzi, Escobar, Olea, García Segura y Sanz aducen dos razones para no hacerlo: el ritmo de trabajo no lo permite, es decir, hay tan poco tiempo que no se pueden desechar las que surgen, y menos plantearse que puedan ser recuperadas para otros trabajos; y

posibilidades expresivas» (Michels, 1989: 63).

no considerarlo necesario ni pertinente: «las ideas se desarrollan, se consumen, o se tiran. No soy frigorífico de mis propias ideas» (Pérez Olea).

Nieto, Mariné, Fuster y Mendo sí son partidarios de conservar aquellas ideas que surgen inopinadamente. El tratamiento va desde la conservación de “restos”, de temas que no estaban mal pero que no encajaban exactamente con el planteamiento de la película –nunca como banco de ideas–, a carpetas de ideas o partituras con apuntes sobre temas atractivos y que aparecen trabajando, ensayando o improvisando –esto es bastante habitual, sobretodo, en el caso de compositores que parten de una labor interpretativa: Fuster y Mendo, por ejemplo–, pasando por catálogos de ideas elaboradas en abstracto bajo la perspectiva de futuros trabajos –Mariné–.

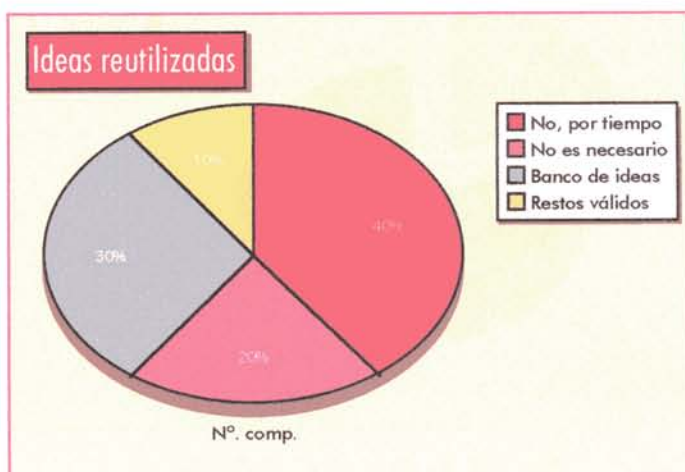


Fig. 25 Número de ideas reutilizadas.

3.2.4.3. Lenguaje

Dice Ramón Barce que «la vigencia es algo muy dramático [...] porque significa la adhesión a una vía determinada, y por lo tanto el rechazo o ignorancia voluntaria de otras²⁴⁸». Siendo así, sin axiomas, la vigencia del compositor de cine, su adhesión voluntaria, es la renuncia de lo original como búsqueda radical de lo nunca dicho. En su lugar, toma cuerpo la necesidad de ser funcional, de poner la música al servicio de la narración, porque, en rigor, «las llamadas músicas originales rara vez lo son por su estilo. [...] Su novedad se asienta en su unicidad, en el acento particular puesto en el empleo de ciertas fórmulas o en la síntesis de cierto número de referencias» (Chion, 1997: 252).

²⁴⁸ Revista *Scherzo*, Dic. 1996: 132.

No obstante, asumir la no necesaria originalidad del trabajo de compositor de cine es un aprendizaje difícil al inicio de la carrera profesional. Socialmente, la actividad artística —la creativa en general— se asocia al valor de la originalidad, de lo auténtico, por nuevo. Por eso mismo, es muy complicado aceptar, como compositor, que la música que se escribe para una película no es necesariamente, la que le apetece como creador *original*, sino la que precisa la película, la que el filme acepta como propia —por más que en el resultado siempre permanezca, cuando menos, su estilema, el sello que hace referencia a sus singulares características—. Desechado el plagio como objetivo, siempre habrá parafraseando a Pérez Olea, *algo suficientemente diferente*. En consecuencia, excepto Enrique Escobar y García Segura —que consideran que es un aspecto esencial porque las obras y las ideas han de ser por definición, originales— la ponderación que se hace de este valor, entendido como ruptura, como absoluta novedad de lenguaje, planteamiento, o estilo, queda por debajo de la consideración que se hace por ejemplo de la capacidad de comunicación o de expresión de sentimientos. El verdadero fin de la música es ayudar a contar historias, y para alcanzarlo cualquier lenguaje sea novedoso o no puede ser válido.

De hecho para algunos, el lenguaje que mejor funciona, en términos narrativos, es la tonalidad —para nada original a estas alturas—. Alís y García Segura por ejemplo, defienden el uso de un lenguaje de raigambre clásico-romántica que permita el desarrollo de los procesos melódicos, por considerar que es el que mejor se adapta a las necesidades estructurales y semánticas del cine. Sanz puntualiza que se trata de una tonalidad de carácter ecléctico presentada bajo la fórmula de la melodía acompañada. Todos ellos consideran que, por más que sea posible contemplar estéticas más arriesgadas, lo cierto es que en esos casos la fricción entre música e imagen es mayor. Sin embargo en este aspecto también surge la discrepancia. La reflexión de Carmelo Bernaola difiere completamente pues manifiesta que, precisamente los lenguajes cinematográfico y musical son antitéticos porque requieren un tipo de desarrollo temporal completamente distinto. Bonezzi, Escobar, Marín y Sanz opinan que la cuestión del lenguaje no es tan trascendente. La decisión fundamental no se expresa en términos de utilizar

este o aquel lenguaje sino en ajustarse correctamente a la estructura que marca la narración. Por ello, en principio, y aunque con unos sea mas fácil trabajar que con otros, cualquier tipo de lenguaje, utilizado convenientemente puede actuar en favor del texto, pues una de las características principales de la musica cinematografica es su tremenda variabilidad en estilos y formas. Nieto y Perez Olea matizan esto ultimo. Si bien es cierto que cualquier estética es susceptible de ser utilizada en terminos generales, no lo es menos que cada texto individual marca sus propias limitaciones, tiene un indice de flexibilidad, de dilatación determinado que no se puede rebasar sino a costa de asumir riesgos disparatados. De hecho para Nieto, acertar en el tipo de lenguaje armónico supone una de las claves del éxito o fracaso de la musica de una película. Tal importancia radica en los procesos de lectura que realizamos como espectadores. La vigencia del legado cultural que se patentiza en la asunción de un sistema de códigos, impone una interpretación de los sonidos y sus relaciones en virtud de la representación de esos códigos. Consecuentemente cada estructura armonica, cada complejo de vinculos tonales, remitira inexcusablemente a un referente contextual ineludible que servira de anclaje de los significados aportados por la musica.

Por tanto la consideracion sobre si la práctica de lenguajes o formas estilísticas de uso común⁴⁹ puede empobrecer los textos musicales, por una utilización esquemática de arquetipos es compleja. Evidentemente, todos reconocen que el arquetipo, como topico, como estereotipo muestra todas las carencias creativas porque remite a valores vacios por transitados. El uso marca la comunicatividad del mensaje, pero el abuso impele la comunicación al destierro. Sin perjuicio de esto es indudable que hace falta establecer un sistema de comunicacion entre destinador y destinatario. Sin coordenadas de encuentro es imposible establecer un pacto de intercambio de información.

⁴⁹ A este respecto en su ya clásica obra Adorno y Eisler apuntaban la nefasta utilización de los clisés musicales en el cine clásico como consecuencia directa de la producción industrial de películas. La construcción de *lugares comunes musicales* parte de la *incansable utilización* de los *Stock music* continua con las *caducas* estructuras armonicas melódicas y los usos instrumentales y termina con una estandarización interpretativa que comprende una rígida economía expresiva. Todo ello ofrece a su juicio una estética *kitsch* que condena la *eficiencia de la musica de cine* (1981: 26-35).

Ahí, escapando del tópico²⁵⁰, aparece el concepto de código, aceptado como legislación, como marco de encuentro, como compilación de posibilidades. Los códigos son, para los compositores algo sustancial, profundo. Son modelos de habilidades emocionales, nunca algoritmos de la emoción. Funcionan como pistas de lectura, como *resortes inconscientes y subliminales* que, por otra parte, están presentes en toda la historia de la música, como bien recuerda Mariné. No obstante, en contra de lo que parece, la fijación de esos códigos es especialmente voluble. Su metamorfosis es más que notable de unas épocas a otras, de tal forma que cabe pensar que lo que se fijan son aspectos referenciales, marcas si se quiere, y no tanto asociaciones y valores inmutables.

A fin de cuentas, «los convencionalismos hay que aceptarlos porque son un medio de comunicación» (Pérez Olea), y la huida de sus marcas pasa por conocerlos a fondo, por dominarlos. Eso no significa que haya que dejarse arrastrar ineludiblemente por ellos. Contradecirlos es una herramienta creativa fascinante y altamente productiva. Siempre hay que tratar de ir un poco más allá del terreno firme del éxito seguro. Arriesgar, salir de las teorías dominantes, soportar la duda, son indicadores de los creativos. El buscar al margen, prescindiendo de lo obvio, de lo probado, buscar el riesgo de lo novedoso para evolucionar, es una necesidad de los compositores. José Nieto, por ejemplo, ha intentado seguir una «deliberada tendencia al cambio» a través de sus obras. Ha tratado de evitar el encasillamiento en el que se cae cuando uno alcanza una fórmula de éxito. Que el reconocimiento de su estilema sea a través del tratamiento de la imagen, en la capacidad de conjuntar la estructura musical con la cinematográfica sin que se note el artificio, y no por medio de un vocabulario o una sintaxis musical unívoca e indiferenciada.

En otro orden, las características personales, la formación y sesgo de cada compositor, han de influir, por fuerza, en el manejo de los lenguajes. La formación y el medio en el que se trabaja habitualmente condicionan el

²⁵⁰ Obsérvese que los sinónimos de tópico remiten siempre al concepto de agotamiento, de lo ya perecido por tedio, manido, sobado, gastado, trivial, chabacano, adocenado, etc.

ámbito expresivo. Esto, que es muy típico en determinados sectores de composición como el discográfico o el publicitario —donde los productores buscan siempre un prototipo de compositor para ciertos estilos musicales²⁵¹— es menos significativo en la música cinematográfica pero también se muestra como un factor a tener en cuenta.

3.2.4.4 Funcionalidad

Para la música el cine se ha convertido en una herramienta de direccionamiento. Su virtud para integrarse en el discurso audiovisual y la expresa capacidad para interactuar con la imagen, contribuye a contextualizar su indefinición anclando no su significado pero sí una vectorialidad de lectura. A través de su participación en la narración audiovisual la música, en sus expresiones más radicalizadas, es capaz de mantener la comunicación con un público, en otro terreno, esceptico, a través de la generación de grandes contextos significantes.

La validez de un arte, dice P. Herreweghe, se mide en su funcionalidad²⁵². Por tanto, no ha de extrañar que una de las pretensiones prioritarias de los compositores sea conferir un sentido narrativo a la música. El contrato de colaboración musical se establece en esos términos: contribuir a hacer inteligible y fluida la narración, tanto en aquellos aspectos que tienen una lectura evidente como en aquellos otros en los que la música tiene que rescatar nuevos sentidos. Alís, Escobar, Sanz, Marine y Pérez Olea creen que, a fin de cuentas, el valor de la música cinematográfica es su profunda asistencia al discurso narrativo; además que esa pretensión supone ya, en sí misma, un argumento compositivo. El resto de compositores aunque considera que esto es así, matiza sus pretensiones. García Segura, Nieto y Bonezzi opinan que hay que estimar qué momentos requieren ese tratamiento y cuáles no: es decir, las propias imágenes lo sugieren porque, en cada circunstancia, la música cumple

²⁵¹ Raramente dentro de un estudio el mismo compositor realizara los trabajos que precisen un tratamiento clásico sinfónico y los que tengan como base por ejemplo música salsa, folk o hip-hop.

²⁵² Todo arte válido nace siempre de una función: ya sean las cantatas de Bach, la ópera de corte en Versalles o las sinfonías de Bruckner. (en Scherzo n. 113, abril 1997, pp. 48).

una función distinta. Fuster y Mendo señalan que, dentro de esa asistencia, el apoyo debe tener cierta independencia, cierto sentido autónomo.

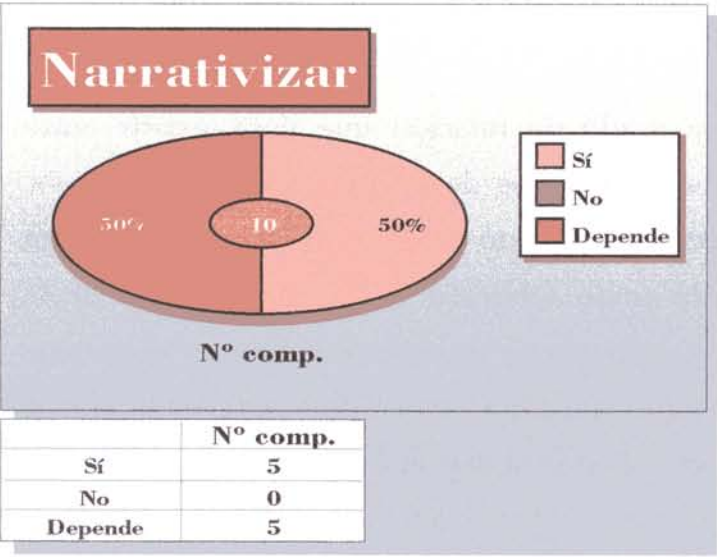


Fig. 26 Intencionalidad narrativa.

La funcionalidad narrativa se activa a través de relaciones muy diversas: la generación de suspense, la significación de los personajes, la indicación de los vectores de la acción, la determinación de los ambientes a través de los elementos musicales, etc.

Para ello se utilizan recursos de escritura que resuelven de forma, más o menos eficaz, esas pretensiones. Nieto cree que hay dos tipos posibles de actuación: el enfatizado de las acciones, que lleva a una narrativización de la música; y la descripción de valores y sentimientos, que dota al discurso musical de un valor más independiente. Sin embargo, no cree que las asociaciones de tipo temático, de las características de la Ópera o el Drama – *leitmotiv* –, funcionen en el cine por una cuestión de memorización acústica y de temporalidad. La falta de recorrido temporal impide el desarrollo eficiente de varios temas y, por ello, imposibilita los necesarios reconocimientos lectores. En su lugar, esas asociaciones que tienen un funcionamiento excelente, pues facilitan las asociaciones del espectador – *anagnórisis* –, han de asumirse con un carácter tímbrico, de color²⁵³. Por su parte, Mariné trabaja sobre valores simbólicos. Incardina la música en la narración, y especula con las relaciones entre los personajes, con su presencia, con los valores que representan. Es consciente que la lectura reflexiva de su campo figurado es

²⁵³ Chion, sin embargo, defiende el uso de un *leitmotiv* melódico-armónico porque, a su criterio, «asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante, la de los sueños. Cuando se renuncia a este uso en mayor o menor medida, no resulta fácil, por lasitud, encontrar otra regla de juego» (1997, 220).

incierto, pero ello no elimina su capacidad de sugestión ni evade la justificación formalista que traza el formato sonoro

3 2 4 5 *Articulación*

La articulación, el tipo y grado de relación que debe existir entre música e imagen, está expresada en términos de integración no jerárquica²⁵⁴. La música ha de estar al servicio del texto audiovisual —ofreciendo un paralelismo anclando su sentido como selección de la multiplicidad de la imagen visual— tanto en la exigencia de que no destaque que no sobresalga por encima de esta que actúe sin que sea manifiesta su presencia —Copland o Maurice Jarre—, como cuando se pretende la expresión pura e intacta de sus valores —Eisler—, sin que ello suponga la pérdida de su identidad

El tipo de articulación depende de las características de la película, tanto en el género como en la misma estructura que plantea la narración. Así, algunas películas —o algunas secuencias— precisan un vínculo tan estrecho que es necesario que la estructura musical siga cronométricamente los cambios que se producen en la imagen. Otras, en cambio, requieren una adaptación muy libre, de tal forma que la evolución de la música responde a elementos menos concretos y cuantificables. En cualquier caso, cualquiera que sea la pauta que se siga, lo cierto es que los compositores tienen la percepción de que la música posee, a pesar de todo, su propia estructura singular. Independientemente de su funcionamiento con la imagen escuchada como pieza aparte, revela una forma particular que puede responder a esquemas prefijados de manera subconsciente «incluso haciendo una música adaptada a la imagen a corte de fotograma luego la analizas, oyes el bloque solo y encuentras una estructura musical casi perfecta. En una primera audición tu lo oyes, y es una pieza musical» (Nieto)

Todos están convencidos, por tanto, que la partitura tiene, y debe tener su propia articulación, su esencia irreductible, independientemente de que esté perfectamente ligada a la imagen —pues es esa su función primordial—. Si

²⁵⁴ Sobre esa pretendida equipotencialidad entre música e imagen Nino Rota decía: «No hago música cinematográfica que comente o subraye la acción. Me gusta hacer una música que se baste a sí misma y que congañe con el filme, no que se someta a él» (Nino Rota y el cine Monsalvat)

está construida atendiendo a la arquitectura cinematográfica, la estructura formal de la música será coherente, tendrá un interés que trascienda la pura referencia de la imagen y tendrá un valor autónomo, tanto dentro como fuera de la película²⁵⁵. De hecho, Pérez Olea significa que la coherencia que aporta, formalmente, la ordenación fílmica al discurso musical es idónea, y Mariné, que no esconde las dificultades que esto supone, reivindica esta posibilidad como un ideal a perseguir pues supone un argumento de unidad extremadamente sólido. Los mayores inconvenientes para lograrlo se presentan en aquellas películas que tienen un número excesivo de bloques y que como consecuencia de esto, su duración es mínima. En este supuesto, es realmente difícil aportar esa coherencia. Sin embargo, lo que no está tan claro es «que el mito de la música original se asiente en la independencia de la música respecto al film» (Chion, 1997: 250). Es evidente y el propio Chion lo demuestra con una batería de ejemplos considerable, que la migración de motivos se reproduce constantemente formando una cadena interminable de hipotextos, pero esto no significa que el grado de emancipación de la música, con respecto al texto audiovisual sirva como magnitud de su peculiaridad.

3.2.4.5.1 Compartiendo el espectro

La música comparte el espectro audible con los diálogos —palabra proferida— y los ruidos no musicales. Realizar una partitura eficiente supone contar con ellos, en parte porque el valor de los silencios musicales se significa con un uso eficiente del resto de elementos de la banda sonora. Es cierto que, en ocasiones, se despoja a la música de cierta presencia en favor de elementos sonoros que son redundantes con la imagen, mientras que esta está aportando otros significados, otras lecturas. Pero ello no arrebató el poder expresivo que tienen, su valor fundamental, y la música no debe, en ningún caso, pretender sustituirlo.

²⁵⁵ «Aunque ligada por las cadenas de montaje a una escena determinada, la música se hace escuchar y continúa obedeciendo a su propia lógica. Permanece para siempre como un principio en sí mismo» (ibid.: 31-32).

En la práctica, por regla general, el compositor no dispone de los efectos de sonido²⁵⁶. El copión de trabajo cuenta exclusivamente, con los diálogos montados sin mezclar y esporádicamente, algún ruido de referencia grabado en directo. El compositor tiene que informarse por tanto, si hay alguno esencial en aquellos puntos en los que la música aparece, pues sólo así se logra evitar que entren en conflicto con ella y se elude forzar las mezclas. Entre otras, las reglas que se siguen son:

- buscar los puntos de entrada menos problemáticos
- diseñar una estructura dialéctica, establecer pausas lógicas,
- evitar la oposición de frecuencias abriendo el espectro audible,
- organizar las intensidades, ajustar la dinámica musical

3.2.4.5.2 Disposición sincrónica

La condición de la película, su *tempo* y el género, relativizan notablemente la disposición ante la sincronía. Aunque el valor que se le otorga es variable, responde a dos ideas básicas:

- a) la defensa de su aportación en términos absolutos o
- b) su aceptación como aporte discontinuo concreto, puntual

Los que comparten la primera postura —Bonezzi, García Segura— estiman que es fundamental una íntima relación de tipo sincrónico, pues es esto lo que justifica una composición *ad hoc*, a medida. Los segundos piensan que el seguimiento puntual del movimiento visual no es, para nada, idóneo —Alís, Olea, Escobar—. El trabajo de sincronizar, marcar los movimientos, las acciones, está obsoleto en declive en el cine narrativo y sólo encuentra justificación en textos audiovisuales cuya función sea eminentemente descriptiva²⁵⁷. Las sincronías no buscadas son más efectivas que las que se fuerzan, pues estas últimas fraccionan el discurso fílmico. La articulación, que

²⁵⁶ En el caso de *Marine* tampoco cuenta con los diálogos ya que compone la música antes de tener un copión.

si es realmente efectiva, imprescindible para la *coherencia de intenciones de tempos de densidades*, para el efecto comunicativo, no implica, necesariamente, una sincronización a corte de fotograma²⁵⁸ —Nieto— Por eso, las sincronías internas, psicológicas, que no se hacen evidentes de forma explícita, tienen más valor narrativo —Mariné—

3 2 4 6 *Referencias y referentes*

El uso consciente de referencias, de rudimentos del lenguaje personal aparecidos en obras anteriores, es una posibilidad que se ofrece a los compositores. Cada trabajo supone un cierto aprendizaje y deja un sedimento que pasa a formar parte del estilema creativo de cada compositor. Aunque se persiga la novedad, pues la inconformidad es una de las motivaciones creativas, siempre aparecen elementos de oficio, gustos estéticos particulares²⁵⁹, claves del lenguaje personal —uso de determinadas formaciones timbricas etc— que se repiten a lo largo de una trayectoria profesional porque forman parte indisociable de la personalidad creadora del compositor²⁶⁰. Sin embargo, no todos ven en ello una oportunidad deseable. Para algunos —Alis, Pérez Olea, García Segura—, la utilización de esos recursos en trabajos nuevos no solo no les resulta interesante, porque supone, en cierta medida repetirse sino que le quita emoción a la búsqueda, la hace aburrida.

Como es lógico, con mayor razón, estos autores escapan del uso de referencias a otras músicas, estilos o composiciones de otros autores, aunque el propósito no sea el plagio, sino el juego, el comentario. Para Alis son sutilezas que no permite el ritmo de trabajo; para García Segura, un peligroso

²⁵⁷ En las obras descriptivas debe existir una relación rítmica entre la imagen y la música aunque sea de manera indirecta o antitética a partir del sentido del conjunto. La articulación musical se corresponderá con la articulación de la secuencia de su movimiento visible» (Beltrán Moner 1991: 39)

²⁵⁸ En algunos géneros y en los dibujos animados evidentemente sí.

²⁵⁹ «Yo empleo muy a menudo la escala de tonos enteros para escenas de suspense porque me resulta inquietante» (Bonezzi c.p.)

²⁶⁰ A este respecto Ennio Morricone ante una pregunta sobre si se plagiaba a si mismo contestaba sorprendido: «Sí pero el autor es el mismo y yo cuando quiero sé parecerme. Soy libre de hacerlo. Es algo normal con los años. Además pienso que el autor debe parecerse» (Dirigido por n. 104: 41)

juego que rechaza la originalidad como valor estético, para Pérez Olea, una negación de la sugerencia, y para Escobar cuando se ha visto en la necesidad de hacerlo, una exigencia de guión

Utilizar un estilo, el ambiente armónico, tímbrico, de una composición o las primeras notas del diseño melódico de esta, es, sin embargo, para el resto de compositores, muy sugerente. Un punto de partida útil, un acicate de trabajo extremadamente divertido y fascinante. Iniciar la composición a través de un pretexto que se identifica de una u otra manera²⁶¹ con el propósito de las imágenes y que, por lo tanto, las abre a una lectura textual profunda – hipertextual – que no tenían, y comprobar el resultado de su transformación, la novedad formal que contenía ese embrión es verdaderamente satisfactorio.

3 2 5 Proceso de escritura, registro y edición

El proceso de escritura comprende todos los trabajos encaminados a la fijación y representación de las ideas y sus desarrollos mediante técnicas de registro duradero. La presentación de una obra de arte surge como resultado de la actividad de configuración del artista «a partir de un lenguaje artístico determinado, y plasmado bajo una forma sensible» (Henckmann y Lotter, 1998-200). En la música cinematográfica abarca su anotación gráfica – procedimiento, fases etc –, la sistemática de sincronismo, y los métodos de registro sonoro y edición de la música – procesos interpretativos, grabación y mezcla –.

3 2 5 1 Procedimiento

Cuando se inicia la escritura concreta el primer paso consiste en desbastar las ideas. Sobre ese elemento, primario y suficiente, se realiza una suerte de criba para quedarse con lo auténtico, con lo apropiado. Una vez se ha hecho esto se procede a estibar ese material válido, a desarrollarlo para que sea lo más fructífero posible. En este momento de la *dispositio*, es poderosamente importante evitar que la bondad de las ideas se pierda por

²⁶¹ Las posibilidades son infinitas. Las primeras notas de una pieza de Brahms sirven de principio a toda la música de *Amor propio*. La melodía de *La Varsoviana* es uno de los temas de *Libertarias* etc.

consecuencia de un mal desarrollo, se enturbia el valor original de las ideas con elementos contaminantes y poco acertados. Suele producirse por ejemplo cuando se comienza a elaborar los bloques antes de tener la imagen rodada y montada: es decir desde los estrictos presupuestos del guión. Los inevitables cambios entre este y la imagen realmente rodada —las ideas escritas variarán necesariamente en función de ciertos imponderables de tipo físico como pueda ser que unos exteriores imaginados como luminosos y radiantes pasen a ser a fuerza de días de agua un triste y grisáceo tapiz— llevarán a la música a dotarse de un contenido dramático que en última instancia puede llegar a desprenderse completamente de los presupuestos de la imagen.

3 2 5 1 1 Fases

José Nieto advierte la necesidad de comenzar siempre el trabajo de composición, de escritura, a partir de un visionado en proyección. El cambio de tamaño de la imagen —de un monitor pequeño o la moviola, a la pantalla con su tamaño real—, puede condicionar y variar manifiestamente la percepción de los ritmos de la imagen. En referencia a su trabajo en *La aldea maldita* narra una anécdota curiosa que tiene que ver con este supuesto. La circunstancia de la anécdota en sí, es específica porque supone un trabajo de sincronía que, en el sistema de producción actual, se ha perdido —interpretación de la música con una orquesta en directo siguiendo simultáneamente, los acontecimientos de la pantalla— pero en el fondo, su naturaleza desvela una influencia decisiva en el proceso creativo. Para componer la música de la película, trabajó sobre una copia en vídeo que visualizaba en su casa en un monitor de televisión de dimensiones normales. Cuando enfrentó por vez primera su trabajo compositivo interpretado por la orquesta, al desarrollo de la película en la pantalla cinematográfica los tiempos no coincidían como estaba previsto. Tras darle muchas vueltas, y tras no pocos accesos de incredulidad y desasosiego, llegó a la convicción de que se trataba de un problema de ritmos. El tamaño de la pantalla, la dimensión total afectaba a la percepción rítmica que tenía de las imágenes de la sucesión y del movimiento interno de las mismas.

Cuando se empieza a escribir, a poner notas –o a tocarlas–, la costumbre es realizar un guión de parciales, de *tempos*, que refleje la sincronía con la imagen. Una vez se dispone de este, y se sabe con certeza la duración de cada bloque y las exigencias formales y sincrónicas de cada uno de ellos, hay dos posibilidades:

1. hacer un guión musical previo de toda la partitura, o de cada bloque²⁶² –melódico, armónico, tímbrico, etc.–, u
2. orquestar al tiempo que se compone.

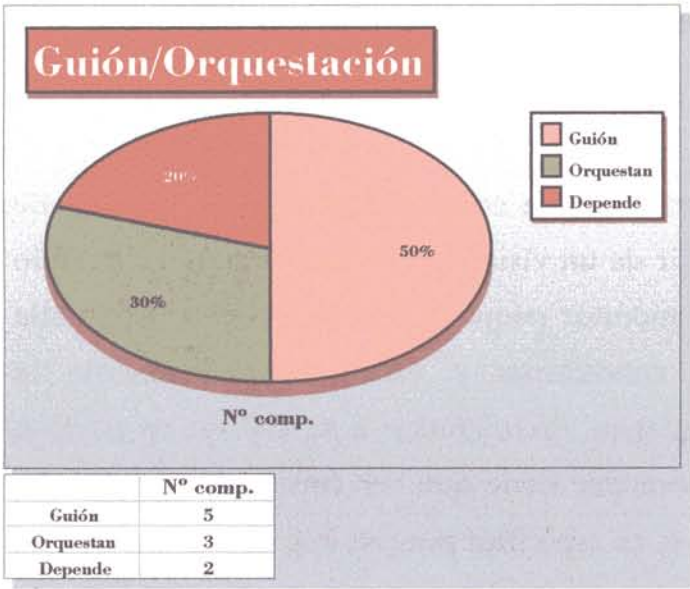


Fig. 27 El guión en el proceso de escritura.

Los compositores que adoptan la primera opción –Alís, Bonezzi, Escobar, Pérez Olea y García Segura– creen que este sistema aporta rapidez al trabajo. Los que orquestan directamente –Nieto, Mariné y Sanz– justifican su preferencia en la incapacidad de disociar el acto de la composición

en dos entidades diferentes: ideación y orquestación. Su pensamiento musical se muestra de forma unitaria. Lo compuesto nace con una presencia tímbrica que hay que reflejar inmediatamente para que responda a lo imaginado. Por último, Fuster y Mendo condicionan este aspecto al tipo de secuencia, a la relación que haya que buscar con la imagen, y al proceso que se tenga que seguir para plasmar esa identificación.

²⁶² «Es posible convertir en partitura orquestal un trozo pianístico, eventualmente a través de la etapa intermedia de la particella, por medio de la instrumentación (lo cual constituye el procedimiento de composición más frecuente en los siglos XIX y XX)» (Michels, 1989: 69).

Una de las características de la música cinematográfica, que la diferencia notablemente de la música absoluta, es la gran cantidad de bloques cortos que hay que componer. En este sentido, la disposición de los compositores ante la longitud de los bloques está en relación directa con su sentido formal. La defensa de los bloques largos —Alís, Nieto, García Segura, Fuster y Mendo— se fundamenta en la posibilidad de sacar partido a la técnica para desarrollar la música, de aprovechar las características de los instrumentos, de las variaciones temáticas, etc. Aunque la defensa de los bloques cortos se ampara en su valor concentrado — Bonezzi, Mariné, Pérez Olea y Sanz—, de esencialidad musical, de clímax emocional; aparece, añadidamente en algunos compositores, una declarada vocación de economía creativa, de cierta parvedad glosística de las ideas, que no empaña su satisfacción estética en las formas largas.

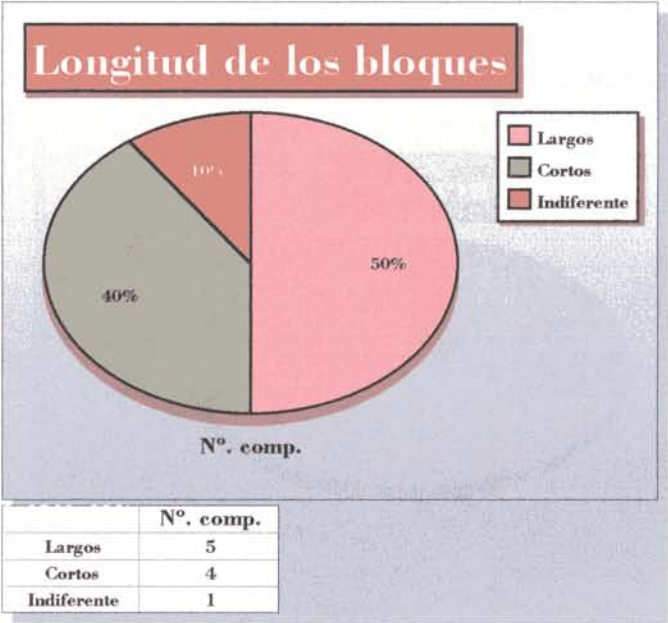


Fig. 28 Disposición ante la longitud de los bloques.

La composición de los bloques no se suele hacer de forma crónica. Independientemente que el planteamiento sea estructural y se determine la música de la película globalmente, el trabajo de los distintos bloques suele realizarse a través de un proceso en el que influyen cuestiones como la facilidad o dificultad, la apetencia, o el reto que suponga cada uno. Hay compositores que prefieren comenzar por los bloques más *antipáticos*, difíciles o enrevesados, mientras otros, al contrario, escogen aquellos que les llaman más la atención o que pueden resultar más sencillos. También los hay que prefieren abordar la composición con el bloque inicial de los títulos de crédito, por dos razones: referenciar y justificar la evolución del resto de la música a partir de este —en ese caso, el bloque actúa a la manera de las oberturas clásico-románticas—, y contribuir a significar la importancia de la

música en la instauración de la inercia entre espectador y narración. El encapsulamiento que provoca la música al inicio ayuda a atrapar al espectador en la red del dispositivo, y minimiza el tiempo en el que la obra capta la atención de su consumidor²⁶³.

Aunque tampoco se trata de un precepto absoluto, la escritura, debido a los plazos con los que se trabaja, es bastante inmediata. Lo acostumbrado es escribir de una vez, con pocas rectificaciones, más aún si estas pueden suponer cambios trascendentales. Esta exigencia define, para Román Alís, las características esenciales del compositor cinematográfico: rapidez, fluidez de escritura y facilidad en la orquestación.

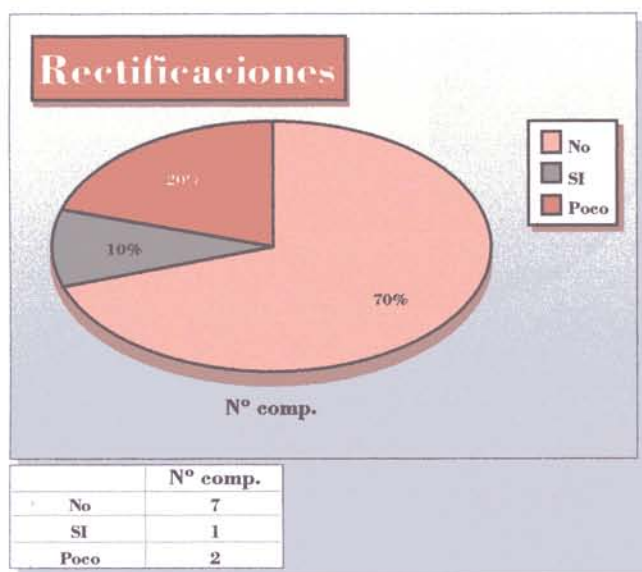


Fig. 29 Rectificaciones en la fase de escritura.

Para Fuster no es positivo ponerse demasiadas barreras en la elaboración, pues es probable que se pierdan buenas ideas ante la coerción que el exceso de autocrítica supone; es preferible ajustar luego, *a posteriori*. No obstante, aquellos compositores que sí rectifican su partitura mientras le dan forma —Nieto, Pérez Olea o Mariné—, lo hacen readaptando el material, ajustándolo a las necesidades instrumentales, pues son conscientes que

Pero la disposición de esas capacidades no asegura que los resultados sean siempre los apetecidos. En muchas ocasiones, son conscientes que el trabajo no está todo lo depurado que podría o debería, si bien, dentro de los márgenes existentes, es el mejor posible.

²⁶³ Doc Comparato en su obra *El guión* indicaba un tiempo de veinte minutos para el cine y de tres para la televisión.

cuando, desde el inicio, se ha de rectificar demasiado puede ser síntoma de no haber encontrado el camino y que, posiblemente, sea mejor desechar esa idea para buscar una nueva.

Una vez se ha terminado un bloque, o un fragmento importante de este, es habitual que se realice una comprobación acústica del material. En la mayoría de las ocasiones, la verificación se realiza al piano o secuenciando la música a través de un sistema informático. Aquellos compositores que no son pianistas se valen de otros instrumentos que, por razones obvias, son siempre polifónicos: guitarras, etc. La importancia de estas comprobaciones se sostiene en dos motivos:

- a) posibilidad de comprobar el resultado sonoro en cuanto a la densidad, el color armónico, etc., aunque ya se imaginase en el papel, y
- b) verificación, cuando se utiliza el ordenador, del funcionamiento sincrónico de las estructuras musical y visual. Comodidad en el ajuste de cálculos, medidas, etc.

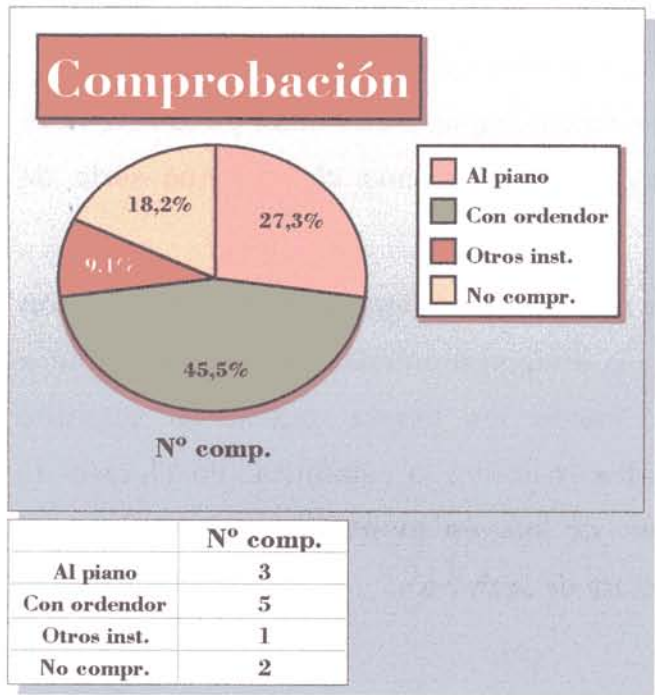


Fig. 30 Comprobaciones acústicas del material.

Los que no verifican el resultado sonoro son compositores que han trabajado con grandes formaciones instrumentales en épocas que no permitían comprobación alguna hasta el mismo momento del registro. Por esta razón, contando con que una prueba al piano no siempre resulta efectiva, han desarrollado una gran capacidad

para registrar en la memoria las combinaciones tímbricas sin necesidad de escucharlas realmente. No obstante, es este un aspecto en el que,

independientemente de los gustos y capacidades personales tiene una capital importancia la erudición y la práctica, pues es un talento que se adquiere, que se desarrolla con el paso del tiempo

3 2 5 1 2 Características

Aunque hay ciertas similitudes, el procedimiento genérico para escribir la música —más bien se debería decir los procedimientos— es bastante variable entre unos compositores y otros

- 1) Algunos —Als, Escobar— parten de la estructura general que aporta el guión. La lectura intensa de la historia les lleva a una sensación global sobre la textura narrativa, y eso evoca un concepto melódico que es el generador de toda la música. Mendo, por su parte, realiza diagramas sobre las relaciones narrativas de la película y de ahí surge la estructura musical.
- 2) En otros —Bonezzi²⁶⁴, Nieto—, la estética que propone la película induce una selección timbrica en términos de color de textura. Esta plantea una elección de lenguaje, un primer acercamiento al carácter tonal, el ambiente timbrico y la plantilla orquestal. A continuación, se concreta esto en una idea temática que para Nieto, puede ser muy variada en función de la película: un tema clásico, una serie de células, etc.
- 3) El rigor de los tiempos de moviola —códigos de tiempo y duración absoluta de los bloques— la imagen montada, sirve de principio a Sanz Fuster y Mendo. Cuando los tienen buscan la plantilla instrumental y luego la idea melódica o armónica. En el caso de Nieto, solo cuando dispone de imagen montada puede realizar el planteamiento de la estructura de la música.

²⁶⁴ Para Bonezzi la alternativa de utilizar orquesta o sintetizadores condiciona el elemento primario sobre el que trabaja. Cuando utiliza orquesta la idea suele ser melódica porque las características de esta le llevan a ese material. Sin embargo si utiliza sintetizadores se ve en la obligación de buscar la coherencia de la *paleta de colores*. La idea aparece como un ambiente, un color timbrico, por más que siempre aparezca de manera secundaria y más abstracta: una melodía.

- 4) La elaboración de una tipología melódica por estilos o ambientes, es la base sobre la que escriben Mariné y Garcia Segura. Luego versionan esos temas en función de cada escena concreta.
- 5) Algunos, como Fuster y Mendo, interpretan e improvisan para buscar las ideas.

El uso consciente y voluntario de algoritmos musicales propios en aquellos elementos que, comprobadamente, funcionan responde genéricamente a una necesidad nuevamente de orden temporal. Pese a que esto es cierto, no lo es menos que cada compositor configura, a través de sus obras, un estilema personal del que no puede renegar. Ni siquiera si esa fuese la pretensión estética —la huida— el acto discursivo estaría marcado siempre por ese signo que, entre otras cosas, sería la señal del estilo del que pretende desertar. Entendido así, la abominación del algoritmo responde a su asociación con un conformismo artístico que es execrable en cualquier ámbito creativo, pero no supone una renuncia de los modelos como marcos comunicativos, como lugares de encuentro. Se evitan los tópicos, pero se buscan los códigos. Se esconde la trivialidad y en su lugar se revitaliza el mensaje apostando por el riesgo.

Aquellos compositores que trabajan con medios informáticos y que tienen la posibilidad de recrear maquetas previas a través de ficheros MIDI se muestran más proclives a enseñar el trabajo a los directores —en el caso que estos se lo pidan— que aquellos que lo hacen componiendo al piano o directamente al papel —bien físico o con editores de partituras—. La razón es obvia. Mientras en el primer caso se puede ofrecer una representación aproximativa del resultado final, en el segundo es imposible figurar ciertos efectos específicamente instrumentales a través de una interpretación pianística. Como es lógico, los efectos de color o de timbre, entre otros, son inalcanzables porque pertenecen al ámbito idiomático característico de cada instrumento y, por ende, de cada formación. No obstante, algunos compositores que emplean la primera técnica o técnicas mixtas, se muestran también reacios a mostrar los bocetos preliminares a los directores. Salvo casos excepcionales, los directores no son músicos. Ni aun en el caso de que se

trate de un melómano con una cultura musical excepcional, resulta muy difícil imaginar ciertos elementos musicales a partir de estructuras elementales o incompletas. Por ello, teniendo en cuenta además que las representaciones de síntesis tienen un aspecto bastante equivoco en ocasiones, prefieren dialogar con el director en términos abstractos que mostrarle sucedaneos dudosos.

En ocasiones se plantea la exigencia de tener que repetir un bloque porque no le encaja el director, bien por el planteamiento musical del bloque, por el punto de inserción o de salida de la música, o porque, simplemente, donde antes se pensó que podía encajar bien ahora no está tan claro. Esta circunstancia, que es bastante común y que supone un cambio de planes a veces importante, por parte del compositor, es aceptado de buen grado, como una consecuencia lógica de su trabajo²⁶⁵. No obstante, fundamentalmente por un criterio de orden económico, esto suele plantearse con aquellos compositores que trabajan sobre maquetas y mantienen un diálogo con el director sobre estas. Como es lógico, una vez se ha grabado y mezclado la música definitiva, rara vez se producen retoques o modificaciones de esta, porque eso supone un incremento de costes al que no suele estar dispuesto el departamento de producción. Lo que sí es más común en esos casos, es que o bien el compositor ha escrito y grabado más música de la necesaria para poder jugar con cierto margen o el director asume la posibilidad de, atendiendo las necesidades de la película, cambiar la disposición de algún bloque, insertar música donde no se pensaba previamente o incluso, repetir alguno que le satisfaga especialmente.

3.2.5.2 Sincronización. métodos

Partiendo de que la integración entre música e imagen ha de realizarse a través de una coherencia suficiente que permita estrechar la relación entre ambas sustancias expresivas sin tener que caer en el efectismo sincrónico más

²⁶⁵ Sin embargo, las posturas tampoco son unánimes. Mientras Marine se sorprende aún de que no se hagan más retoques en la música, Sanz declara que le cuesta aceptar ciertas variaciones porque la asociación imagen-música imaginada es muy poderosa y le cuesta disociarla para buscar por otro lado.

allá de lo indispensable²⁶⁶, dotarse de un sistema de sincronización fiable no solo es imprescindible sino que es la clave de acceso del compositor a una articulación métrica libre, cuyas únicas condiciones sean las verdaderas necesidades de cada fragmento musical

Entre los compositores, la utilización de estos sistemas y métodos, que permiten una escritura sincrónica, responde básicamente, a tres tendencias

- 1 Los que no utilizan ninguno específicamente, es decir, se valen de las medidas de tiempo del copión (horas, minutos, segundos y *frames*) y sobre esas medidas elaboran unos patrones para trabajar²⁶⁷ —Alis Pérez Olea, García Segura, Escobar y Mariné—
- 2 Los que han ido elaborando, con el paso del tiempo un procedimiento de sincronización basado en cálculos matemáticos de relación metronómica y que en algún caso se ha convertido en programa informático (Bonezzi y Nieto) También los que utilizan alguno de estos sistemas (Sanz)
- 3 Los que componen sincronizando con el ordenador (Fuster y Mendo) volcando las secuencias que llevan música a un programa secuenciador, y trabajan *ab initio*, con un control absoluto y directo, en valores de *frames*, sobre las imágenes

Otro aspecto señalado, por importante, es que cuando una determinada secuencia musical requiere un tratamiento sincrónico, de búsqueda de la simultaneidad con la imagen es imprescindible que la escritura musical prevenga y refleje con la mayor exactitud posible cada uno de los instantes que precisan esa efectividad Nada hay más nefasto que una música, que carente de esa previsión, es ajustada por la fuerza o fracturada en el proceso de

²⁶⁶ Para Gilles Fresnais (1980 110) la sonorización de un film no es la simple conexión de sincronismos sino más bien un trabajo de búsqueda imaginación y composición que puede hacer de un film una obra de arte

²⁶⁷ En algunos casos el rudimento de este método se pone a la luz en las manifestaciones de algún teórico Para el logro de esta sincronización cronológica es aconsejable equiparar cada tiempo de compás de la partitura a un segundo o fracción de segundo lo que permite fijar con exactitud matemática la duración requerida en cada supuesto especialmente en las secuencias breves (Valls y Padrol 1990 56)

mezcla En esos casos, el resultado es siempre el mismo «musica morbida y circular» (Morricone²⁶⁸)

3 2 5 3 Interpretación ejecución e improvisación

El ejercicio de representacion musical se muestra dualmente como interpretación y como ejecución Aunque lo cierto es que el uso terminologico es, en muchos casos sinonimo posiblemente el concepto de ejecución sea menos equivoco La interpretacion hace referencia, desde el punto de vista estético, al acto operativo de dotacion de sentido de significación de textos a traves de su comprensión y es en esa acepción no literal como aplicación de la interpretacion del texto dado, como hace referencia a su sinonimia con ejecución La ejecución por su parte, supone una realización una representación y denomina al acto mismo de reproducción humana en un aqui y ahora presente que se ajusta al programa de un modelo musical fijado con anterioridad En el cine, cuando es ejecutada cuando es traducida del papel y construye desviadamente su sonoridad lo hace para integrarse en una forma de presentacion diferida – proyeccion, retransmision o *reproduccion* –

La recreación de los interpretes la ocasional cooperacion que aportan a la musica y las condiciones técnicas y economicas de su ejecución son consideraciones que barajan a menudo los compositores mientras escriben, pues en la musica cinematográfica la importancia de la ejecución es parangonable a la de la escritura La conveniencia de encontrar un entendimiento directo, inmediato, entre su obra y aquellos que han de convertirla en sonoridad pasa por una reflexión previa que marque las condiciones de produccion que instaure mecanismos eficaces para la penetracion en la experiencia artistica –identificacion autor-interprete²⁶⁹– Estas reflexiones pueden resumirse en los siguientes planteamientos

- a) El coste de las horas de estudio y de los interpretes es un condicionante, una autentica coerción de medios Hay que ajustar lo que se escribe a las posibilidades de los musicos con los que se

²⁶⁸ En *Dirigido por* n 104 p 42

²⁶⁹ No seria un buen rapsoda aquel que no entienda lo que dice el poeta. (Platon 1987 250)

cuenta y a las veces que se puede repetir un bloque si no sale bien. Por eso, tienden a escribir partituras más sencillas, fáciles, buscando, ante todo la eficacia en grabación. Contando con que no va a haber ensayos, no componen partes que tengan grandes complicaciones rítmicas y tampoco exigen alardes virtuosísticos. —Román Alís y García Segura— sin embargo, consideran que esto no es tan importante porque cuentan de antemano con la profesionalidad y confianza de los músicos—

- b) A consecuencia de lo anterior, las partituras deben ser especialmente minuciosas. Que tengan todas las indicaciones expresivas, matices y ligaduras necesarias para que el intérprete tenga claro a la primera, qué es lo que debe hacer, que no haya lugar a duda. Cuando mayor sea la claridad con la que el compositor se dirige al intérprete, más fácil es que este se implique en lo que toca. Más aun si la parte que le corresponde tiene, por secundaria que sea, un cierto interés musical. Como indica José Nieto, «los músicos no tocan tanto como les dices o les pides [] sino que su colaboración emana, en un alto porcentaje de la propia escritura de la música» (c p.)
- c) Un condicionamiento positivo se produce cuando la aportación de un determinado instrumento es esencial, y se cuenta con un intérprete especialista, experto. En ese caso, la escritura responde al virtuosismo a la capacidad de ese instrumentista concreto con personalidad propia, para el que se escribe. En muchas ocasiones, dentro de lenguajes que lo permiten, incluso se deja que sea el propio intérprete quien configure, improvisando la partitura. Sobre un esquema rítmico-armónico planteado por el compositor, es el instrumentista quien determina el resultado final de su línea melódica, de los efectos y matices que le aporta —porque, entre otras cosas, nadie mejor que él, conoce los recursos y posibilidades de su instrumento—
- d) En algunos casos, los compositores ejercen de intérpretes. —Fuster, Mendo Marine— Como es lógico, para aquellas partes que ellos

interpretan no existe la disociación compositor-intérprete hasta aquí planteada

Las nuevas tecnologías han modificado sensiblemente, estas circunstancias. La generación de compositores más veteranos, que no han dispuesto hasta hace unos años de las facilidades entregadas por la tecnología, se enfrentaban a un procedimiento de trabajo muy complicado. De hecho, no son pocos los que abandonaron o rehusaron la composición cinematográfica por considerar que el trabajo de cuentas a que obligaba embozaba la creatividad y obligaba en demasía. Tener que grabar con orquesta, con músicos en directo, era una satisfacción, pero también un verdadero juego de bolillos. Articular la partitura en directo, limitando la duración de los bloques a lo que encajaba con las imágenes, sincronizando con los efectos escritos, era una tarea ingente. Suponía «una labor de compositor/director de orquesta muy compleja, porque el cronómetro no se para. Tan pronto ibas demasiado lento, te dabas cuenta que no llegabas y tenías que acelerar a la orquesta, como ibas demasiado aprisa y tenías que ralentizarla», recuerda García Segura. Sin embargo, el ineludible uso actual de los sistemas de sincronización también presenta sus contrariedades. La necesidad de grabar con claquetas puede reducir la expresividad interpretativa al sujetarla a la tiranía del reloj. Si el intérprete tiene que condicionar el metro de la música que ejecuta a unos pasos y sincronías concretos, no posee la misma capacidad para entregar la expresividad que cada momento precisa.

En el nuevo marco de producción creativa global, en el seno de la 'obra de arte total' que manifiesta el texto audiovisual, la música abre sus puertas. El especialista cede terreno al aficionado, y el compositor su sitio a los intérpretes, a los que libera de «la tendencia a hacer de ellos los *reproductores* de la obra, siendo la recreación de la obra parte de sus obligaciones más nobles» (Popper 1989: 148). La improvisación consciente aparece así como una libertad creativa que huye de los excesos, que trata de controlarlos para contribuir a la construcción de una obra musical en constante evolución. Cuando el artista creador deja en su modelo fijado espacio libre —ausencia de indicaciones estrictas y cerradas— para que el intérprete o ejecutante se

*abandone a una creación espontánea, única irrepitable, surge la fascinación de lo improvisado*²⁷⁰

3 2 5 4 Grabación

No se puede obviar que el «sonido es una cadena que hay que respetar en todos sus pasos. Aun mucho más que la imagen y sus etalonajes» (Perez Olea). Por ello, la importancia de conceder relevancia al proceso de grabación, y de trabajar con un equipo técnico solvente, es transcendental para lograr unos resultados satisfactorios. Actualmente la valoración de los recursos de registro es especialmente positiva. Todos los compositores constatan el valor real efectivo que supone el constante perfeccionamiento de los medios técnicos de tratamiento y registro del sonido. Además de la mejora en términos de calidad —tanto en el rango dinámico de relación sonido-ruido como en la respuesta de frecuencia—, la facilidad en el manejo, la velocidad de proceso y su progresivo abaratamiento ha procurado cambios radicales en la forma de plantear un trabajo de composición cinematográfica. Hoy en día parece incuestionable contar con las posibilidades técnicas ya en los primeros esbozos. Se ha convertido en un elemento creativo más y, como tal, se le debe sacar partido. Más aun, considerando que como bien apunta Jose Nieto «la música de cine a diferencia de la música absoluta nace para ser grabada».

Convertido en apasionante herramienta de trabajo, el proceso de tratamiento y registro del sonido ofrece de forma concreta, notables recursos de los que se esbozan algunos a continuación:

- Alteración de las condiciones naturales del sonido ,
 - ⇒ falseamiento de niveles,
 - ⇒ transformación del equilibrio absoluto de las masas sonoras,
 - ⇒ manipulación timbrica, dinámica, etc

²⁷⁰ Esa irrepitibilidad del momento se manifiesta en que incluso aunque se registre la improvisación y luego se trate de repetirla igual, hay algo que se pierde: la magia de la instantaneidad, de la sorpresa, de la insultante novedad de lo espontáneo.

pantalla a la sala, distribuir los instrumentos en profundidad modificar sus distancias, etc –

⇒ a través de la imagen estereo –campo–, o del *Dolby stereo system* –supercampo²⁷¹–,

⇒ a través del procesado de la señal –sistemas multiefectos– fundamentalmente de la reverberacion

- Aportar contundencia al sonido

⇒ falseando los registros

⇒ alterando los rangos de frecuencias

El resultado de las grabaciones no solo responde a las expectativas de los compositores sino que les sorprende positivamente Aunque intuyan, desde que escriben la partitura, cual va a ser la sonoridad que puede ofrecer una vez está registrado el sonido y realizadas las oportunas mezclas la ilusión por el trabajo realizado aumenta En este sentido, es diametralmente distinto el efecto respecto a la imagen Mientras en el visionado de la imagen siempre se produce una pequeña decepción entre lo imaginado y lo rodado en el sonido la impresión es a la inversa, el producto mejora las esperanzas depositadas en el No obstante, hay excepciones concretas Bonezzi, por ejemplo matiza que ese proceso se produce siempre que trabaja estilos cercanos a la musica ligera pero que no es tan evidente cuando compone para orquesta sinfónica En este caso la razón es la dificultad de conseguir en grabacion, con instrumentos acusticos la perfección matemática –afinación ritmo, etc – escuchada en un bloque trabajado mediante secuencias Esta disociación impide una valoración global positiva por mas que en lo expresivo, el resultado sea manifiestamente mejor

la insultante novedad de lo espontáneo

²⁷¹ Respecto a las incuestionables posibilidades que ofrece este sistema existen aun ciertas dudas sobre cómo aprovecharlas convenientemente desde un punto de vista creativo Sin ir mas lejos Luis Mendo y Bernardo Fuster ofrecen sus reservas Creen que al abrir el sonido a la sala al rodear este al espectador se puede confundir su percepción Para que así no sea el espectador se ve obligado a desligar la fuente que produce los sonidos de la lógica que marca la pantalla y eso no es siempre posible Por otra parte la intensidad y definicion que permuten estos sistemas amplifica al infinito la potencia de la musica como activador narrativo hasta tal punto que llegan a distraer y aturdir al espectador

disociación impide una valoración global positiva por más que, en lo expresivo, el resultado sea manifiestamente mejor

3 2 5 4 1 Registro

Todos los compositores declaran su preferencia por grabar con músicos. La colaboración con profesionales que conocen, profundamente, las carencias y posibilidades de su instrumento hace posible incorporar elementos e ideas nuevas, enriquecer el resultado con sus aportaciones. De hecho, algunos compositores, como Alís Nieto, Maríné o Pérez Olea, trabajan siempre 'con músicos y el uso que hacen de los sintetizadores queda reducido a su participación en formaciones instrumentales, en virtud de sus novedosas posibilidades timbricas. Sin embargo, las limitaciones presupuestarias obligan a utilizar sintetizadores para funciones que no son en absoluto novedosas. Cuando son especialmente restrictivos no queda más remedio que hacer uso de ellos para sustituir parcial —duplicando las cuerdas, doblando algún instrumento— o totalmente sonidos e instrumentos acústicos. No obstante, también es cierto que, en determinadas circunstancias, los sintetizadores realizan aportaciones interesantes y son más prácticos en grabación —es más funcional, por ejemplo, secuenciar un vibráfono o un arpa que llevarlo al estudio si carece de ellos—. Incluso, en su verdadero valor de novedad, hay sonidos de bajos, percusiones, etc. que son realmente fascinantes y que funcionan mejor para determinados estilos.

El instrumental informático cumple así mismo, una función relevante con algunos compositores. Fuster y Mendo, por ejemplo, como, independientemente de que vayan a grabar con músicos, secuencian siempre en el ordenador, cuando llega el momento del registro, llevan la secuencia al estudio, se la pasan al instrumentista, y este interpreta siguiendo la pista del instrumento secuenciado al que sustituye.

El compositor suele organizar la grabación en función de los intérpretes que exige cada bloque, con el objetivo de encarecer al mínimo este proceso. Estos, rara vez se graban en un orden secuencial sino que su interpretación responde a las formaciones que incluye cada uno. En general, la

técnico de una manera fácil y precisa. Con los músicos es muy raro que se ensaye previamente. El tiempo en grabación es oro y la máxima de producción es gastar lo menos posible, y ese posible es igual a cero. Así las cosas, lo importante para los compositores es contar con un buen equipo de instrumentistas que garantice que las cosas van a salir, casi bien, a la primera. El criterio de trabajo, en este aspecto, oscila entre lo creativo y lo industrial. Salvo en el caso que se grave con un grupo de amigos (Marín²⁷²) o se plantee en el presupuesto la necesidad de estudiar (Fuster y Mendo), no se ensaya nunca. Únicamente, se les explica a los intérpretes antes de pasar un bloque, el concepto musical del mismo, lo que se pretende conseguir en términos sonoros. Especialmente en el caso de los solistas.

Cuando la grabación se realiza con músicos, es habitual que el propio compositor sea quien les dirija. Además de ser lo acostumbrado en el cine español — últimamente menos, pues se comienza a contar con la colaboración de orquestas que dirige su director titular — la razón que lo motiva es la posibilidad de tener un control absoluto y definitivo sobre el resultado de ejecución de la música. De hecho, algunos como García Segura consideran que «el trabajo del músico de cine es una labor de composición/dirección» indivisible. Respecto a la posibilidad de que un director de orquesta dirija su música, la opinión está dividida. Mientras unos opinan que el resultado es sorprendente porque aparecen factores en la partitura que uno desconocía haber escrito y se amplían sus posibilidades, otros que han tenido experiencias poco afortunadas, reparan en la posibilidad de que, tal intermediación, puede desvirtuar su idea original.

Aunque rara vez lo hace, en ocasiones el director acude a presenciar la grabación y la mezcla de la música. Si bien su presencia puede ser comprometida si pretende intervenir en aspectos que les son ajenos y desconoce — si trata de ejercer de director en los aspectos puramente musicales — también puede ser muy creativa, resultar de gran ayuda para

²⁷² Siempre cuento con poder ensayar algo porque si no tendría que escribir una música quizá mucho más simple. (c.p.)

desconoce —si trata de ejercer de director en los aspectos puramente musicales—, también puede ser muy creativa resultar de gran ayuda para aportar una visión fresca a unas alturas en las que el compositor está emborrachado de su música

3 2 5 4 2 Mezcla de la música

La mezcla de la música cumple el objetivo de ajustar el nivel, calidad y color de los distintos elementos que la integran con el fin de diseñar su aspecto definitivo su presencia como objeto acústico determinado Para ello se siguen unas operaciones básicas

- 1 Asociar y combinar el número de pistas realizadas en grabación —instrumentos voces, efectos, etc— para reducirlas al número de canales que dispone el sistema en el que se va a reproducir comercialmente²⁷³ —estéreo convencional (2), *Dolby stereo system* (4) etc —
- 2 Ajustar el nivel de intensidad, color, timbre y calidad a través de herramientas de procesado, dentro del margen dinámico²⁷⁴ que permitan estas
- 3 Proporcionar el nivel de señal de cada sonido registrado dentro de la imagen panorámica del sistema

Este proceso especialmente gratificante porque tiende a dimensionar el trabajo, permite todo tipo de manipulaciones sonoras la supresión y adición de fragmentos partes o instrumentos grabados por pistas la incorporación de todo tipo de efectos —reverberación ecos distorsiones ecualización—, etc Para sacarle el máximo partido posible los compositores se guían por una serie de criterios

²⁷³ La mezcla estándar se hace normalmente en DAT —codificado o no— aunque en algunos estudios siguen utilizando el formato analógico de 1/2 para mezclar algunas producciones —fundamentalmente discográficas—

²⁷⁴ Es la diferencia entre el nivel de saturación y el de ruido En los sistemas profesionales supera los 100 dB

b) Claridad en el posicionamiento acústico de los instrumentos Evitar la complejidad y huir del abigarramiento de densidades Que los que tienen una parte principal resalten claramente de los que ‘acompañan’ —Mariné—

c) Ajuste al nivel estándar técnico Acomodo de las dinámicas a un volumen correcto que facilite la mezcla de la película, sin que haya necesidad, posteriormente de bajar o subir la música para que no moleste o se oiga convenientemente

Las dificultades más corrientes, una vez salvados los problemas de orden técnico, están asociados a la dificultad de acertar sobre el timbre de determinados instrumentos dentro de cada ámbito concreto de la música La elección del estudio en el que se va a trabajar y el técnico que va a realizar la grabación y la mezcla es realmente importante —siempre que sea esto posible— Más aun considerando que la especialización también ha llegado a este ámbito En función del tipo de trabajo al que se dedican, los estudios de grabación precisan adaptarse a las exigencias y necesidades propias de cada campo, tanto en lo puramente técnico como en lo que se refiere al tratamiento estético de esa técnica Por ejemplo, algunos técnicos que están acostumbrados a las sonoridades del pop el rock etc tienen cierta dificultad para encontrar sonoridades más clásicas a determinados instrumentos como el piano, etc Por otra parte, en ocasiones se deja notar una cierta laxitud en la factura acústica de ciertos trabajos Se extralimita el ámbito de lo razonable y se deja en manos de la acústica, del efectismo electrónico el trabajo de composición

3 2 5 4 3 Mezcla de la película

En la mezcla de la película se establece el estilo de la banda sonora, las características que marcan la comunicación acústica con el audioespectador Las infinitas posibilidades para completar esa estilística a través del tratamiento de la señal, incluyen la segunda gran manipulación sobre el resultado registrado de la música El director máximo responsable de la película —y por ello de la situación de la música en ella— es asesorado por el ingeniero de mezclas y el músico sobre la intensidad fuerza dinámica y

película —y por ello de la situación de la música en ella— es asesorado por el ingeniero de mezclas y el músico sobre la intensidad, fuerza dinámica y relación de coexistencia con el resto de elementos sonoros, de la música en aquellas secuencias en las que participa

La representación cinematográfica, como se sabe, es una representación que se basa en el efecto de verosimilitud y no en el de veracidad con lo representado. La consideración de las implicaciones de este efecto es especialmente relevante en la mezcla de sonido. Como indica Nieto, la sensación de realidad hay que

«recrearla mediante procesos de elaboración [] La utilización de criterios realistas estrictos a la hora de elaborar las mezclas no solo plantea graves problemas de tipo técnico, sino que el resultado así obtenido será confuso y de escaso o nulo valor expresivo» (1996: 185)

El efecto *cocktail party* es un buen ejemplo. Mientras en una situación real un sujeto es capaz de seleccionar sonidos particulares entre una maraña de estos, es decir, direccionar su atención hacia fuentes distintas, con o sin indicadores visuales, gracias a la escucha binaural, una grabación, aun en estéreo, que trate de representar fielmente esta circunstancia será incapaz de hacerlo²⁷⁵. Igualmente se debe estimar el carácter sintético del proceso auditivo —la no necesaria correspondencia entre planos visuales y planos sonoros— para realizar una mezcla que en vez de tratar de representar fielmente la realidad acústica pretenda reproducir ese carácter sintético del sistema de audición. El criterio debe ser el de conseguir la inteligibilidad de la música en el contexto de la mezcla, o lo que es lo mismo: hacer comprensibles para el espectador los códigos que contiene (ibid.: 190).

²⁷⁵ El reconocimiento y localización del sonido se realiza mediante tres fenómenos primarios que actúan como indicadores espaciales: a) **Diferencias interaurales de tiempo** cuando la fuente sonora está ligeramente desplazada con respecto a una línea imaginaria que pasa por el centro de la cabeza: los sonidos llegan antes a un oído que al otro; b) **Diferencias interaurales de intensidad** puesto que la intensidad de un sonido se pierde en función del cuadrado de la distancia: el oído más cercano a la fuente sonora no solo recibirá primero ese sonido sino que lo hará con mayor intensidad —especialmente acusado en los sonidos agudos debido a la menor longitud de su onda—; y c) **Sombra acústica** parte del fenómeno anterior. La cabeza eclipsa para los oídos aquellos sonidos de alta frecuencia cuya longitud de onda es menor que el diámetro de esta y a los armónicos más alejados (Cfr. Aukstakalnis y Blatner, 1993).

el camino entre la sala de grabación y la de sonorización» (Xalabarder 1993 131) Y es que resulta ser un momento especialmente comprometido. No solo porque permanezca aun un notable recelo ante una presupuesta intencionalidad ególatra del músico²⁷⁶, sino porque en la incorporación de los efectos sonoros aparece una pugna constante por que debe prevalecer en cada una de las secuencias donde efectos y música han compartir el espacio de lo audible²⁷⁷. Precisamente una de las cuestiones más problemáticas es la del volumen. Encontrar un consenso respecto al nivel de intensidad sonora adecuada en el seno del conjunto de elementos acústicos, es normalmente complicado. El problema parte de una utilización funcionalista de la música que no deja ver que cada bloque solo puede producir el efecto que pretende si aparece en las condiciones en las que se ha sido gestado, lo que incluye también su posición y referencia de intensidad. Lo lógico es que el compositor haya establecido un proceso dinámico en la partitura que responda a su intencionalidad dramática. La alteración de esas correspondencias mediante el artificio *volumetrico* de las herramientas de amplificación sesga por completo cualquier propósito expresivo pues uniformiza el discurso musical y lo convierte en un fondo descolorido y amorfo.

Por más que parezca imprescindible, pues el objetivo de la música es integrarse y participar en el conjunto sonoro de la película, no todos los compositores participan en las mezclas de la película —por expreso deseo de los directores con los que trabajan—. Justificar la necesidad de su presencia es a todas luces una obviedad pero parece necesario remarcarla. El compositor no acude a la mezcla en la defensa de su trabajo sino para colaborar activamente en el funcionamiento de la película como creativo que pretende potenciar al máximo, el valor narrativo de la misma. Craso error, por tanto, el de aquellos directores que consideran que la presencia del músico va a

²⁷⁶ Y esto no ocurre solo en el ámbito profesional. En el teórico es fácil encontrar salidas de este tono. Cuando el músico se obstina en que se oiga bien la música, el resultado es pura confusión. (Halas & Manvell *Técnica del cine animado* 48)

²⁷⁷ A este respecto Les Baxter decía: las mezclas pueden destrozar cualquier banda sonora. Odio componer música para que luego perezca ahogada por los efectos del sonido. Por desgracia el encargado de grabar la música y el de los efectos sonoros nunca trabajan juntos y cada uno quiere hacer prevalecer su trabajo. (Cit. Xalabarder 1993 32)

activamente en el funcionamiento de la película, como creativo que pretende potenciar, al máximo, el valor narrativo de la misma. Craso error por tanto el de aquellos directores que consideran que la presencia del músico va a confinar su libertad, pues nada más lejos de la verdadera disposición del músico, como demuestran los criterios de mezcla de la película manejados por los compositores

- La música está supeditada a los diálogos y, por tanto, tiene que dejar prevalecer a estos
- Como la música está elaborada con su propio discurso dinámico, debe aparecer a un volumen adecuado, en un plano sonoro correcto sin necesidad de tener que subir o bajar la intensidad salvo lo imprescindible
- Se ha de ajustar ligeramente el volumen y modificar las ecualizaciones para evitar los conflictos entre determinadas frecuencias
- Se debe ayudar al director, que sabe lo que quiere conseguir pero desconoce cómo se puede lograr técnicamente

En términos prácticos, el proceso de trabajo de las mezclas —la *estética de los volúmenes* que diría Pérez Olea— responde básicamente al siguiente esquema

- 1 Colocación del bloque comprobación de marcas temporales
- 2 Mezcla de niveles con el resto de bandas diálogos efectos sala, efectos especiales
- 3 Tratamiento de las señales ajuste de la ecualización inserción de efectos etc
- 4 Posicionamiento y distribución espacial de las bandas según el sistema de mezclas
- 5 Ajuste de niveles definitivo
- 6 Registro definitivo grabación

3 2 6 Pragmática autorial

3 2 6 1 *Retroalimentación textual*

El compositor es también lector de su propia obra. No sólo introduce sus códigos culturales y personales —su estructura psicológica— en el acto creativo sino que el *feed-back* que sostiene con ella va perfilando su estructura, precisamente a través de esos mismos mecanismos. Sin hacer juicios de valor sobre su bondad —o tal vez con ese deseo precisamente— los compositores regeneran estas cada vez que las vuelven a escuchar. Crean un nuevo texto porque, ni todos leen el mismo ni siempre lo hacen de igual manera. Cada lectura está engarzada en una retícula de conocimientos, de experiencias, de deseos, de aspiraciones, etc. Ello causa no pocas sorpresas y desasosiegos al compositor. En sus imposibilidades de hoy quiere reconocer las capacidades de su mañana. Así, dice Rodrigo que «el artista creador es un eterno descontento consigo mismo porque se reconoce incapaz de expresar lo que quisiera²⁷⁸».

Realizando una retrospectiva de sus realizaciones la percepción global es positiva, de evolución ascendente. Lo que les diferencia es cómo objetivan esa evolución. Para unos se trata de un crecimiento aceptable que se define en la satisfacción y alcance de las películas en una mayor solidez del resultado, de sus logros. Para otros, en la capacidad de conjugar las evoluciones de la narración con los planteamientos musicales con cierta soltura y eficacia. Algunos hacen notar la mejora cuantitativa y cualitativa del proceso creativo tanto en la disposición material de elementos de producción, como en el conocimiento de los procedimientos y técnicas específicas del medio. Otros, indican el progreso en los planteamientos estrictamente musicales en cuanto a la adquisición de un vocabulario estilístico más amplio. Pero las satisfacciones pueden venir también por otro lado. En ocasiones normalmente cuando el compositor lleva tiempo trabajando con el mismo director y un grupo más o menos estable con el que mantiene una relación de confianza se le empieza a considerar a este más allá de sus funciones como

²⁷⁸ Cit. Vaya Pla 1977: 73

compositor, como un miembro más del equipo cinematográfico. Esta consideración permite que las advertencias y opiniones que este se atreve a expresar sobre aspectos externos a su trabajo sean considerados y tenidos en cuenta. Descubrir en la copia definitiva de la película un cambio apuntado en el guión o un ajuste planteado en montaje supone una satisfacción formidable para el compositor, un signo inequívoco de su integración en el medio y del calado de su mensaje.

La percepción que tenemos del mundo es una percepción construida. Resulta inevitable la mediación de los sentidos y, aun más importante, la del sistema conductual. De hecho, las habilidades perceptivas y los procesos de conducta marcan la forma con la que se focaliza la pragmática, ya sea lectora o autorial. De ello se deduce la posibilidad de que el propio autor no reconozca de la misma manera el fruto de su obra con el paso del tiempo. La alimentación experiencial del propio sistema de conducta, implica que se motiven cambios en el modo de percibir. Cuando en frío se vuelve a ver y escuchar un trabajo realizado años atrás —cuando se recupera, en cierta medida la inocencia lectora—, la percepción, la satisfacción o descontento que se tenía respecto a este puede variar. En este punto, que remite a la propia afectividad de la persona creativa, no hay unanimidad. Un grupo —Alis Escobar, Mariné y García Segura— no reconoce ningún cambio sustancial. La distancia temporal no transforma substancialmente la percepción de los resultados: la complacencia con la obra o la impresión de sus defectos era tan evidente entonces como ahora. Aunque Olea apunta, animadamente que «la obra envejece con el paso de los años, pero rejuvenecerá al paso de los siglos», tanto él como Nieto reconocen abiertamente que sí han variado su postura respecto a ciertas realizaciones, sobretudo, en el caso de este último, con aquellas que incorporaban elementos de moda. En un tercer grupo —Sanz Fuster y Mendo— sostienen que es coherente, en toda actividad creativa, un cierto grado de inconformismo. Hace falta cierta rebeldía contra uno mismo para seguir adelante, para mejorar lo hecho. Es lógico, por tanto, que ciertas realizaciones, que en su día parecían satisfactorias, se reciban con un punto de desagrado, y viceversa, obras que no fueron estimadas en su justa medida, aparezcan como auténticos baluartes de la personal peripecia creativa. Mendo

refiere dos circunstancias como justificantes del descontento respecto a algunas películas la sensación en algunos bloques, de que la música sin estar mal, sobra y ciertas carencias del sonido por falta de acabado —el eterno problema del tiempo=dinero—

3 2 6 2 Divergencias y disparidades de la imaginación al Texto ²⁷⁹

El enjuiciamiento sobre lo que se compone presenta una doble perspectiva. El todo en su conjunto, es decir la impresión que produce como obra, es una evaluación que se realiza cuando se alcanza un punto de lectura factible, a saber lo realizado tiene entidad de texto. Es imprescindible que así sea porque mientras se trabaja sobre el terreno, atendiendo a la minucia y al detalle, no hay perspectiva sobre el funcionamiento global, y las impresiones pueden ser tan solo reflejos. Conscientes de esto, los compositores prefieren esperar, que el tiempo, aun breve, enfrie el entusiasmo o el desaliento para obtener una imagen más objetiva del resultado pues no en vano la lectura de los textos no es neutra²⁸⁰

La criba del tiempo como razón extrapersonal o extracompositorial que es absolutamente ajena a la obra aporta cierta clarividencia, cierta perspectiva que ayuda a comprender mejor los fenómenos, toda vez que permite aglutinar un espectro de datos mayor separando lo relevante de lo anecdótico²⁸¹. De hecho, para algunos es este aplazamiento, esta valoración diferida, el mejor sistema para valorar la validez de un producto o incluso de una idea «compongo un tema, lo dejo escrito o grabado, y vuelvo a los dos días a él para escucharlo y ver la sensación que me produce. Si es positiva funcionará no falla» (Mendo c p). Lo cual no significa que no haya un aparato crítico que valore cada una de las innumerables decisiones que se toman a lo

²⁷⁹ «Para el compositor la visión del film ultimado puede constituir una sorpresa en relación con la música imaginada compuesta y grabada» (Valls y Padrol 1990: 58)

²⁸⁰ Y no lo es porque como recuerda Marina «percibir es asimilar los estímulos dándoles un significado». La significación de los estímulos no es unívoca (1993: 32)

²⁸¹ Sin embargo no hay que olvidar que jamás ese distanciamiento añadirá rasgos o valores a una obra que no los posea en origen (De Pablo 1968)

largo de todo el proceso. Los compositores son especialmente censores con su trabajo. Se critican sin parar, constante y continuamente, y dudan de cada una de las determinaciones que asumen²⁸²

Aunque no siempre se produce, en ocasiones en esa evaluación, la relación entre el sonido imaginado, que conduce el proceso de trabajo, y el resultado real audible, que el compositor encuentra una vez se termina el producto no es paritaria. La disonancia perceptiva, positiva o negativa que provoca esta divergencia, tanto en la película como en la misma grabación, suele estar ligada en aquellos casos en que se produce, fundamentalmente a la ausencia del criterio del compositor en el proceso de mezclas de la película bien por no estar presente físicamente o porque su juicio no es tenido en cuenta por el director. Las consecuencias de su descontento son inmediatas: la música suele estar a un volumen disparatado, los bloques se inician y finalizan sin respetar coherencia musical alguna, no se mantiene el orden y estructura buscados, etc. Sin duda, razones más que sobradas para estar a disgusto.

Los que no reconocen tales diferencias confirman este supuesto al afirmar que no son posibles las sorpresas cuando se está absolutamente pendiente de todo el proceso y no se deja nada, que tenga relación directa con la música fuera de su crítica. García Segura desde un planteamiento exclusivamente musical que no afecta a los narrativos afirma que una sólida técnica, un control exhaustivo de la orquestación impide cualquier sobresalto sobre el funcionamiento sonoro de la música porque ya desde el papel, se puede reconocer la bondad de esta.

3 2 6 3 *Pragmática espectral*

Todo texto es, en último extremo, un ejercicio pragmático de lectura. La capacidad potencial de abarcar la totalidad significativa está a merced de ese último y verdadero acto de creación textual. La eventualidad de su infinitud, como proyecto de actualización, confiere al texto un valor de sorpresa.

²⁸² Un caso especial en este sentido es el de Fuster y Mendo que ejercen la crítica doblemente: «la idea no sólo te tiene que gustar a ti, también al otro» (Fuster c.p.)

comunicativa, de viable transgresión informativa. Su individualización como esfuerzo decodificador, hace posible la revelación estética, artística e ideológica. Informa la estructura discursiva para convertirla en elemento de comunicación, en un *aquí y ahora* posibles que descubre el lector «penetrando la superficie de su medio» (Chatman 1990 27)

Consecuentemente es inevitable que la función del espectador, como lector oyente de la música y último destinatario de la actividad creativa, tenga un peso relevante en la consideración estética del compositor. La mayoría de ellos cree que, considerando que el fin último de su música es la comunicación, es natural que se valore la respuesta del espectador a su trabajo. No obstante, no se trata de perseguir la consecución de una música que sobresalga de la película que sea espectacular. Es, más bien, una cuestión de conjugar las expectativas del director con las posibilidades que ofrece la película, con las imágenes que hay rodadas y montadas, y que todo ello proporcione una satisfacción lectora, nunca un halago gratuito. Pero lo que se busca, para José Nieto, no es el espectador como ente genérico sino una tipología concreta de este que sea capaz de decodificar los mensajes que se le envían. El espectador universal es una creación teórica que no es concretable de forma práctica y por tanto, no se puede elaborar un mensaje pensando en un destinatario que no existe como tal. La comunicación que se establece con él, fuera del plano denotado, se basa en múltiples connotaciones para las que hace falta poseer un nivel determinado de lectura, imprescindible para asimilar correctamente los contenidos de la obra. Por otra parte, otra de las características de la música cinematográfica es que ese espectador, genérico o característico, es el inmediato, el contemporáneo. No sirve construir una música que conjugue en condicional. Sus efectos tienen que buscar el gusto y el saber lector del presente más inminente.

El mensaje, el objetivo si se quiere, que plantean los compositores en su partitura busca la concisión, lo que no significa que sea hermetico, unico, unívoco²⁸³. Si se quiere lograr con la música un determinado ambiente, una

²⁸³ En ello, aunque muy limitadamente, preconiza la tendencia del arte actual y futuro —arte virtual interactivo— que establece la apertura radical de la obra artística.

respuesta en el espectador para ello hay que tener claro cómo conseguirla de qué medios valerse para que, en esa ficticia generalidad, la respuesta pueda promediarse. Aun jugando con la ambivalencia de la música, con su carácter sugerente se puede y se debe evitar la confusión. La música no ha de ir en contra de las imágenes, no debe buscar por donde la imagen no deja. Lo cual no supone que no puedan contradecirse sino que sus significados, lejos de sumarse, se han de complementar a través de las múltiples fórmulas que hacen posible ese complemento. Es evidente, como se ha apuntado que cada espectador, entendido ahora como individuo, goza de un *pattern* de lectura. El sedimento de sus experiencias particulariza el mensaje emitido haciéndolo propio e intransferible. Pero ello no impide que la búsqueda de un espectador colectivo, no universal, sea necesaria y responda, necesariamente, al reflejo especular del espectador-compositor.

Como se deduce, el compositor cinematográfico también siente la necesidad de sentirse respaldado por el público. En última instancia su esfuerzo creador se cierne entorno a esa voluntad esquiva del aplauso y del reconocimiento de un anónimo público. Pero contar con el espectador no supone sentir la presión de sus exigencias lo cual es característico en el campo del disco o del directo. El audioespectador, que como oyente gusta juzgar antes de escuchar, permanece permeable a las propuestas del compositor y se deja seducir por ellas, pero no incide directamente en las tendencias de este. Para el compositor es más importante saber encajar el gusto del director sus anhelos pues es esta la mejor forma de acercarse al espectador. Interpretando sus reacciones, haciéndolas propias estará capacitado para provocarle los efectos que pretende en la película.

3 2 7 Dificultades genéricas

Bloquearse lo que vulgarmente se dice quedarse *in albis* es una situación que se produce de forma común, aunque por fortuna esporádicamente. Los compositores confirman este supuesto y son varias las circunstancias que lo rodean.

- a) Nunca se trata de un blanco absoluto — quedarse seco' como dice Luis Mendo— Se trata, más bien, de un *blanco crítico*, de una insatisfacción con el material encontrado hasta ese momento
- b) En la mayoría de los casos se produce en la búsqueda de las ideas en el encuentro del tono de la película aunque hay exponentes en la fase de desarrollo En el primer caso, la causa suele ser la dificultad de expresar musicalmente el concepto que se está elaborando sobre la película En el segundo se trata de una cierta pereza de una fatiga a la hora de sacarle partido a la idea y se suele dar en bloques especialmente largos en los que pesa la necesidad de que no decaiga el interés
- c) Depende, en gran medida, de factores como el estado de ánimo la disposición en ese momento, el interés por el proyecto en que se trabaja²⁸⁴, el grado de agotamiento, etc
- d) La premura de tiempo agudiza la solución Tener un plazo límite obliga a un estado de concentración tal que impide que los bloqueos duren en exceso Para Marine esos periodos son mas dilatados en la composición pura precisamente porque salvo raras excepciones — encargos, compromisos etc —, no se cuenta con esos plazos
- e) El éxito de trabajos anteriores puede convertirse en una lastra Se teme fallar en la siguiente realización Posiblemente, más aun, cuando se han recibido premios o el reconocimiento ha sido *generalizado*, y el compositor siente la presión de la esperanza de los demás A mayor éxito, mayor exigencia

Para salir de esa situación de bloqueo, son partidarios de dos terapias distintas

- 1 seguir trabajando hasta dar con la solución o
- 2 tomarse un descanso y volver al día siguiente sobre ello

²⁸⁴ Para José Nieto trabajar en películas que no le interesaban ha supuesto un auténtico sufrimiento En esas circunstancias es difícil desarrollar ideas interesantes y hay que salir adelante por la vía del oficio y en un trabajo creativo eso es lo peor que puede hacerse Por eso son trabajos que siempre que ha podido ha rechazado

En el primer caso se encuentran Alís, Escobar, Pérez Olea, García Segura, Nieto, Sanz, Fuster y Mendo. Todos estos consideran que la tarea de creación depende, fundamentalmente, de la capacidad de sacrificio de horas y horas de trabajo y, por ello, para encontrar las ideas hay que salir a buscarlas. Y hay muchas maneras de hacerlo indagando en partes aparentemente intrascendentes del problema, tocando o improvisando escuchando referencias, etc. En el segundo caso se encuentran Bonezzi y Marine. Ambos prefieren tomarse un descanso cuando llegan a un punto de bloqueo porque tras el reposo, las ideas fluyen con mayor rapidez. Si se enconan en seguir trabajando, la ansiedad que les produce el vacío y el estrecho margen temporal, incentiva el bloqueo.

3.2.8 El ideal de trabajo

Excepto Nieto, que opina que su fórmula ideal de trabajo responde a la que sigue actualmente, el resto de compositores objetan numerosos reparos a las condiciones en las que tienen que componer. Tales objeciones se ajustan, colectiva o individualmente, al siguiente inventario:

- a) Es necesario contar con márgenes temporales más amplios. Entrar en contacto con el proyecto desde el guión y disponer de más tiempo una vez que se tiene el copión de trabajo. Pérez Olea y Bonezzi, sin embargo creen que disponer de poco tiempo es positivo porque incentiva la actividad creadora.
- b) Debe haber menos limitaciones económicas. Se tiene que poder contar con más y mejores recursos: buenos intérpretes, horas de estudio para poder repetir el pase de los bloques que no están bien, etc.
- c) Disponer de peso en las decisiones atinentes a la música: mayor poder de decisión sobre la presencia de la música en las mezclas, en la posición de los bloques, en la intensidad, etc.
- d) Para Enrique Escobar: poder componer en soledad en contacto con la naturaleza, y jamás al piano.

- e) Para Mariné, lograr grabar sobre imagen y no sobre claqueta
- f) Para Perez Olea, Fuster y Mendo contar en grabación con buenos colaboradores
- g) Para Sanz que el director tenga plena confianza en el compositor
- h) Para Mendo poder hablar con el director, sobre el guión antes de rodaje. A partir de esas conversaciones elaborar una maqueta con ordenador, y estudiar los aciertos y equivocaciones con el director. Realizar los cambios pertinentes, y grabar en un estudio con músicos

3 3 LOS PRODUCTOS CREATIVOS

*El cine canta la gloriosa banalidad
de la música* (M. Chion)

3 3 1 El Método

3 3 1 1 Contexto analítico

En sí misma la construcción del objeto estudiado es bastante confusa. Por ello resulta muy difícil su explicación a través de clasificaciones deterministas sino a riesgo de confundir y crear una imagen ficticia que no responda fielmente a esa realidad. Al estudiar los productos creativos no se ha tratado de desarrollar una especie de observación etológica. Se trata más bien, de una descripción y de una tipología clasificatoria, pero que, más allá de pretender una prescripción de comportamientos, se dirige hacia el seguimiento de mecanismos y procesos. Cuando el análisis comprende la audición selectiva, reiterada y dirigida de partes de la obra, la sistematización y el efecto perturbador del propio análisis, pueden introducir —sin duda lo harán— elementos distanciadores a la propia obra. Esto marca la necesidad de establecer mecanismos de control en el propio sistema de análisis de tal forma que las inferencias insertadas por el analista y su modelo puedan ser controladas. En cualquier caso el análisis tampoco pretende constituirse en un medio para el disfrute estético o

emocional, ni tan siquiera para justificar la coartada de la obra como texto. Su función radica en el gozo intelectual y en el carácter formativo e ilustrativo de su sistema. Por esa razón en el enfoque analítico prima lo tipológico frente a lo sistemático utilizándose una estrategia múltiple que comprende los siguientes procedimientos:

- análisis musical,
- método de los ocultadores —combinatoria de sustancias expresivas—,
- análisis narrativo audiovisual y
- análisis técnico-operacional

El análisis, de carácter comparativo, se ha realizado a través de las partituras —algunas bocetadas sobre las audiciones—, el análisis de las secuencias y la audición de los bloques. Se ha desestimado establecer una mera enumeración de elementos sin que estos aportasen una justificación de su funcionalidad. Para alcanzar un grado de comprensión mayor no basta con ofrecer un vasto y prolijo número de relaciones, componentes o estructuras sino que se ha de significar que peso específico dentro del lenguaje empleado, de las características individuales del autor y del contexto de la propia obra, poseen esos datos y qué dimensión significativa aportan. Así pues, se ha utilizado un procedimiento analítico basado en «agrupamientos funcionales» y en «dicotomías fundamentales» (LaRue, 1989, 63).

En el aspecto musical se han estudiado los temas, la orquestación, el contrapunto y la armonía, la forma y la estructura, los elementos timbricos y agógicos, las tesituras, los modos, los ritmos, las dinámicas y los géneros. Paralelamente, se han aplicado y contrastado los diferentes valores musicales, dilucidado las pautas de funcionamiento de la sincronía y abordado el estudio de las dominancias en el plano sonoro y en el audiovisual, de las ausencias y presencias sonoras, así como la implicación narrativa de la música en virtud de su función como signo musical. De igual modo se han computado los aspectos más sobresalientes del proceso de

registro y edición sonora. Los datos aportados por el análisis se han ido contrastado con las distintas tipologías poéticas, realizando un censo de técnicas y procedimientos procesales. Ello ha servido para verificar una posible clasificación de etapas retórico-creativas.

El objeto de análisis es un grupo de nueve textos audiovisuales de ficción –dramáticos–. Su selección responde a un triple criterio: correspondencia compositor-película, ejemplaridad de la realización musical, e interés de los propios compositores por aquellas realizaciones que consideraban tenían mejor acabado. Mientras el primero de ellos justifica cada uno de los filmes, los otros dos se reparten y complementan:

PELÍCULA	Comp.	Anal.
BESOS Y ABRAZOS	X	X
DEL ROSA...AL AMARILLO		X
EL PRIMER CUARTEL	X	
ENTRE ROJAS	X	
INTRUSO	X	X
LA PETICIÓN	X	
MORIRÁS EN CHAFARINAS	X	
SAMBA		X
SOMBRAS EN UNA BATALLA		X

Tabla 2 Películas analizadas: selección.

La partitura de *Besos y abrazos* (1996) corresponde a José Sánchez Sanz. Dentro de su filmografía pertenece a una etapa inicial pues, en rigor, supone su primer largometraje, si bien a este le preceden un importante número de composiciones para cortometrajes. Su elección fue recomendada por el propio compositor²⁸⁵. La película, que aborda una temática

²⁸⁵ «De los dos largometrajes que he hecho, el trabajo de composición que hice para *Besos y abrazos* me parece mi mejor trabajo».

comprometida, es una interesante *opera prima* realizada con pocos medios económicos

En *Del rosa al amarillo* (1963), primera película dirigida por Manuel Summers, Antonio Pérez Olea escribe una de sus primeras partituras cinematográficas. La película, que presenta la historia de dos amores en la infancia y la vejez, está considerada como «una de las mejores del cine español²⁸⁶». Su elección, realizada por el analista, se justifica en el interés de su realización y en la diversidad estilística y funcional que presenta su banda sonora característica esencial de la música de Pérez Olea.

El primer cuartel (1966) pertenece a la etapa de consolidación de Enrique Escobar. Su elección corresponde al compositor que la estima, junto a *Trigo limpio*, una de sus realizaciones más notables y maduras.

La música de *Entre Rojas* (1995) está compuesta por Bernardo Fuster y Luis Mendo. Temporalmente se sitúa en una etapa de consolidación y su selección está recomendada por los autores que la consideran especialmente interesante por el tipo de trabajo y el concepto desarrollado en ella²⁸⁷.

En *Intruso* (1993), José Nieto realiza una partitura de sorprendente ajuste estructural. Presenta todos los indicios de una plena madurez y contribuye a una película sobresaliente de la que comenta el mismo compositor: «por muchas veces que la vea, e incluso tratando de permanecer distante y analítico, pronto quedo *enganchado* como la primera vez. Casi es obvio decir que me parece una obra maestra, y desde luego, la película que más me gusta de Vicente».

La música de *La Petición* (1976) está firmada por Román Alís y supone el primer largometraje de una carrera cinematográfica breve. Su elección

²⁸⁶ Enciclopedia del cine español.

²⁸⁷ Tanto de *Las cartas de Alou* como de *Entre rojas* estamos muy satisfechos. Son dos películas que elaboramos minuciosamente y pudimos preparar con tiempo. Trabajamos y hablamos mucho con los directores: tanto con Montxo como con Azucena. En el caso de *Entre rojas* tenemos una gran amistad con Azucena y seguimos la génesis de la película desde que nos dijo: *voy a hacer una película que habla de la cárcel*.

viene advertida por el compositor, principalmente por la satisfacción que le reporta un extenso bloque final

Morras en Chafarinas (1995), adaptación de una popular novela que tuvo sonada repercusión entre lectores juveniles es una película muy apreciada por Bernardo Bonezzi. Aun siendo una obra de plena madurez, el compositor reconoce que supuso un gran reto para él por el trabajo de orquestación que tuvo que desarrollar «Era la primera vez que me enfrentaba a una orquestación integral para orquesta sinfónica, con bloques de ocho minutos y siguiendo la imagen, sus cambios. No sabría decir si supone un antes y un después, un punto de inflexión en mi carrera, pero si que representó un auténtico desafío»

Samba (1964) es una película musical prototípica de su género. Gregorio García Segura compone, en su etapa de máxima actividad, una densa banda sonora que integra la música diegética con los números musicales que sirven de exposición a la cantante. Aunque la historia y la narración no logran disimular ciertas dependencias, el resultado musical resulta interesante para el análisis, tanto por que representa un género inédito frente a los otros compositores, como por la variedad temática y estilística que presenta.

Por último, *Sombras en una batalla* (1993) supone la primera película de Sebastián Mariné y en ella refleja con rotundidad su gusto por las formaciones camerísticas. La brillantez de la película en todos sus aspectos, notablemente premiada y la conexión intimista entre música y narración, fundamentan su preferencia.

El diseño del sistema de observación y análisis ante la complejidad del material analizado y la concordancia con los objetivos propuestos se ha establecido mediante una formulación de sistematismo reducido. A pesar de que esto *a priori*, pueda inducir poca fiabilidad, concede ventajas de gran utilidad: proporciona una información más detallada y global al tiempo que permite recoger fenómenos y parámetros no previstos originalmente y que resultan ser trascendentales. Además, el planteamiento de las parrillas de observación y los sistemas de puntuación si son sistémicos por cuanto la

parrilla es pre-diseñada, y hay un control estricto en la valoración de los datos, lo que elide cualquier probabilidad de apreciación aleatoria. Atendiendo a los criterios científicos de Mario Bunge, se trata de una observación selectiva e interpretativa. «Es selectiva porque tiene una finalidad porque es intencionada, y es interpretativa porque es ilustrada» (1980 727)

El proceso seguido en la observación cumple las siguientes fases

- 1 Toma de conciencia del objeto textual
- 2 Reconocimiento genérico
- 3 Descripción del objeto, de sus partes y de las relaciones entre estas
- 4 Puntuación de los datos
- 5 Evaluación y valoración

3 3 1 1 1 Algunas consideraciones de orden técnico

La influencia de los códigos tecnológicos de base con respecto a la música responde a características genéricas y por esta razón, no es considerado individualmente en la observación. Sus efectos, sin embargo, modifican la percepción que se tiene de la escucha musical, por lo que han de ser considerados bajo un planteamiento analítico.

Cuando se replica una grabación musical cinematográfica en óptico, con una cadencia de paso de 24 fps a video cuya cadencia de paso es de 25 fps, la velocidad aumenta leve, pero significativamente. Lo que el ojo no puede prácticamente reconocer, el oído lo hace de una manera bastante acusada —no en una escucha *casual*, como es lógico, sino en una escucha *atenta*— Esa sutil diferencia que supone que cada fotograma dura aproximadamente, una milésima y media de segundo menos (0.001666 sg), hace variar la altura de la música una constante de un semitono. Al ser ascendente, con un valor de +1.05946

Para comprender este resultado, hace falta realizar algunos cálculos. Como se sabe, las frecuencias correspondientes a la escala 5, de 2 pies son estas:

Nota	Frecuencia (Hz)
Do	261.6
Do #	281.2
Re	293.7
Re #	311.1
Mi	329.6
Fa	349.2
Fa #	370.0
Sol	392.0
Sol #	415.3
La	440.0
La #	466.2
Si	493.9
Do	523.3

(Fuente: L. Moore, 1995: 473 y sucs.).

Tabla 3 Escala 5, de 2 pies: frecuencias.

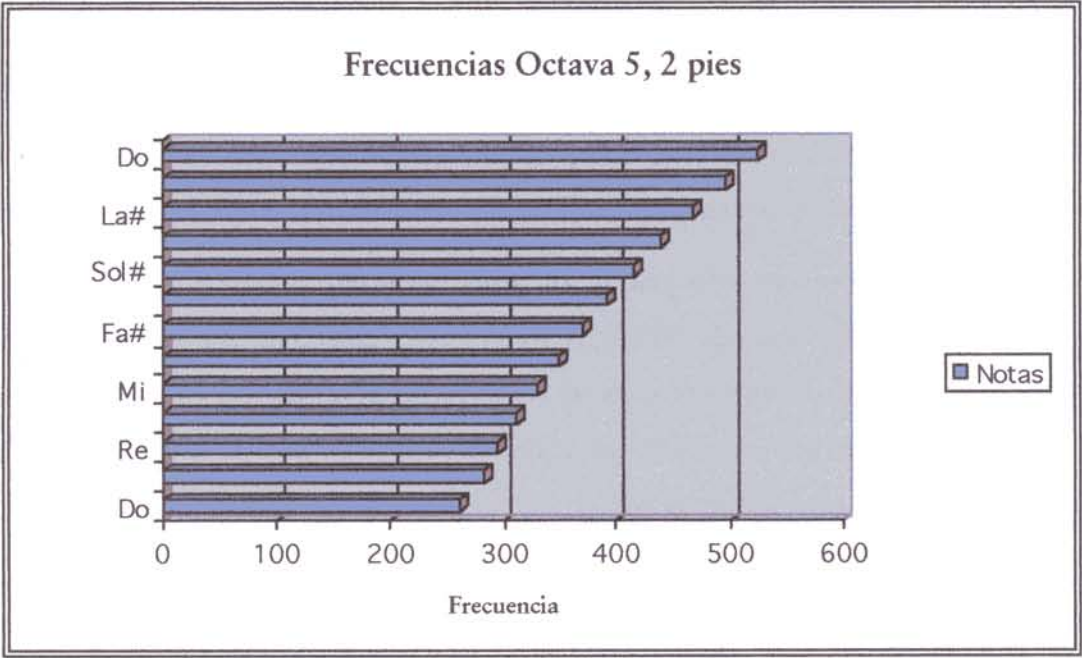


Fig. 31 Escala 5 pies: frecuencias.

La música occidental del período conocido como de la ‘práctica común’ se basa en el sistema de la escala temperada que divide la escala en

doce intervalos equidistantes Las constantes de relación, en Herzios, entre semitonos son

- ascendente 1 05946, y
- descendente 0 943877

Es decir a partir de la frecuencia medida en Herzios de una nota dada, se debe multiplicar por la constante ascendente para calcular el índice acústico de la nota inmediatamente superior, y por la constante descendente para obtener el de la nota inmediatamente inferior El La diapasón, o La internacional, está establecido en 440 Hz Las notas a distancia de escala tienen siempre el doble de frecuencia —si son más agudas—, o la mitad —si son más graves— O lo que es lo mismo, las constantes son, en este caso, la ascendente 2, la descendente 0 5

3 3 1 2 Tipologías

3 3 1 2 1 Análisis musical

El modelo de análisis seguido se fundamenta en la propuesta elaborada por Jean LaRue en su obra *Análisis del estilo musical* El hallazgo más relevante de este método y por tanto su mayor utilidad, es, además de su carácter versátil y exhaustividad, la capacidad de «infundir la costumbre de contemplar la música ante todo como un proceso de crecimiento» (1992: 88) Al procedimiento en sí, se le han incorporado algunos criterios procesales que han organizado su aplicación Por otra parte, se han evitado, especialmente, los comentarios de tipo literario para no introducir imprecisiones El uso riguroso y preciso de los términos musicales evita la formulación de comentarios pleonásticos y acerca el análisis a una explicación de los *por qués*

Inicialmente el estudio de las partituras ha sido abordado mediante un acercamiento en etapas sucesivas Estas etapas son las siguientes

- 1 En primer lugar se ha realizado una lectura y audición general de la obra para alcanzar un concepto sobre su forma y estructura desde el punto de vista de la composición, el estilo y los posibles

hipotextos del propio compositor o de otros autores atendiendo, a la vez, a los contextos en que se ubican:²⁸⁸

- 2 Posteriormente se ha realizado una lectura de caracter exhaustivo en la que se ha fijado la atención en las características de cada uno de los bloques, para comprender y evaluar cada uno de los niveles de construcción textual correspondientes a los distintos parámetros musicales —melódico armónico, agógico tímbrico, etc —
- 3 En tercer lugar se han estudiado los parámetros interpretativos y los componentes improvisatorios que se pueden deducir de los procesos divergentes entre partitura y grabación. Consideraciones pragmáticas entorno al acto mediativo de la interpretación y sus consecuentes estéticos
- 4 A continuación se han examinado las dificultades planteadas por la obra y las desviaciones normativas que su referente estético impone
- 5 Como corolario, se han establecido conclusiones sobre la aportación técnica estética y estilística de las piezas, así como consideraciones sobre el estilema compositivo

El análisis propiamente dicho sigue un itinerario que recorre los parámetros y rudimentos sonoros básicos que componen una obra musical (sonido, armonía melodía, ritmo y crecimiento (forma y estructura musical))

Del sonido se estudia el timbre —explicando cuál es la agrupación instrumental o vocal que interpreta la pieza si es individual o colectiva si hay o no director los tipos y familias de instrumentos y los usos o juegos tímbricos que se suceden a lo largo de la pieza— la dinámica —que

²⁸⁸ Este primer acercamiento genérico al estilo musical comprende: A) Contextualización de la pieza. Referencias cronológicas y espaciales que la sitúan en un marco histórico reconocible. B) Estimación superficial de la forma musical: simple (secciones o repetición variación imitativos) compuesta (instrumentales o vocales). C) Valoración del género: culto/popular (folklórica ligera) profana/religiosa (litúrgica no litúrgica) instrumental (cámara sinfónica)/vocal (coro solistas) programática (poema sinfónico descriptiva) / dramática (teatral no teatral) / abstracta. D) Comprobación del tipo de notación en la que está escrita la pieza.

corresponde a todo lo que tiene que ver con la expresión musical tipos, agógica e indicaciones expresivas—, y la textura y la trama —horizontalidad monódica polifónica o heterofónica, y/o verticalidad homófonica o armónica—

La armonía, el segundo de esos elementos globales, en un primer estadio es entendida en la acepción estricta de su sentido —como organización sonora, se estudia la tonalidad, la modalidad, las escalas y modos usados el conjunto de relaciones armónicas, cadencias, ritmo armónico, etc así como las aportaciones que realiza al movimiento y a la forma— En un segundo período se observa el contrapunto, entendido como una especie de la armonía —estudio de la imitación, de los tipos imitativos las fórmulas contrapuntísticas

En la melodía se estudia su tipología el carácter, las asociaciones instrumentales de carácter melódico, la articulación —tema, motivo y diseño melódico—, etc Del ritmo, la estructura del compás —unidad binaria o ternaria subsidiario o estructurante, sencillo o complejo uniforme o cambiante—, el pulso y la métrica

El término crecimiento conjunta las tradicionales y separadas metodologías de lo formal y lo armónico La forma musical aparece como modelo creativo, pero fundamentalmente, como resultado y como estructura, como fruto de los procesos internos de los elementos individuales que se han estudiado anteriormente El crecimiento viene a ser, por tanto, el proceso de construcción formal

3 3 1 2 1 1 *Unidades orgánicas*

A SONIDO

Como categoría analítica, el sonido es considerado de forma global Se asumen diferentes perspectivas que aportan una visión amplia de este elemento como fenómeno Estas perspectivas son tres

- timbre,
- dinámica, y

- textura y trama

a.1 Timbre

Cualidad acústica del sonido referida a la característica armónica de un sonido en virtud de los hipertonos que lo componen

a.1.1 Eleccion

Tipología de medios instrumentales seleccionados y utilizados por el compositor dentro de una gama tan amplia como posibilidades hay actualmente Tipos de instrumentos utilizados combinacion de estos, si pertenecen a determinadas familias o realiza combinaciones poco usuales, si son instrumentos naturales o electrónicos, occidentales o exóticos etc

a.1.2 Ambito

Comprende el estudio del espectro de frecuencias utilizadas el registro global y los registros específicos el uso de las tesituras —si es normal o forzado— la calidad de los registros y la distribución de los mismos

a.1.3 Contraste

Variedad y complejidad en los cambios tímbricos

a.1.3.1 Grado

Puede presentar un valor binómico —alto o bajo— y un tipo de variación entre registros familias o instrumentos —gradual o drástica—

a.1.3.2 Frecuencia

Variabilidad de la frecuencia de contraste tímbrico —alta media o baja— y duración y cercanía de esas variaciones en las secciones bloques o motivos

A. SONIDO

a.1. Timbre

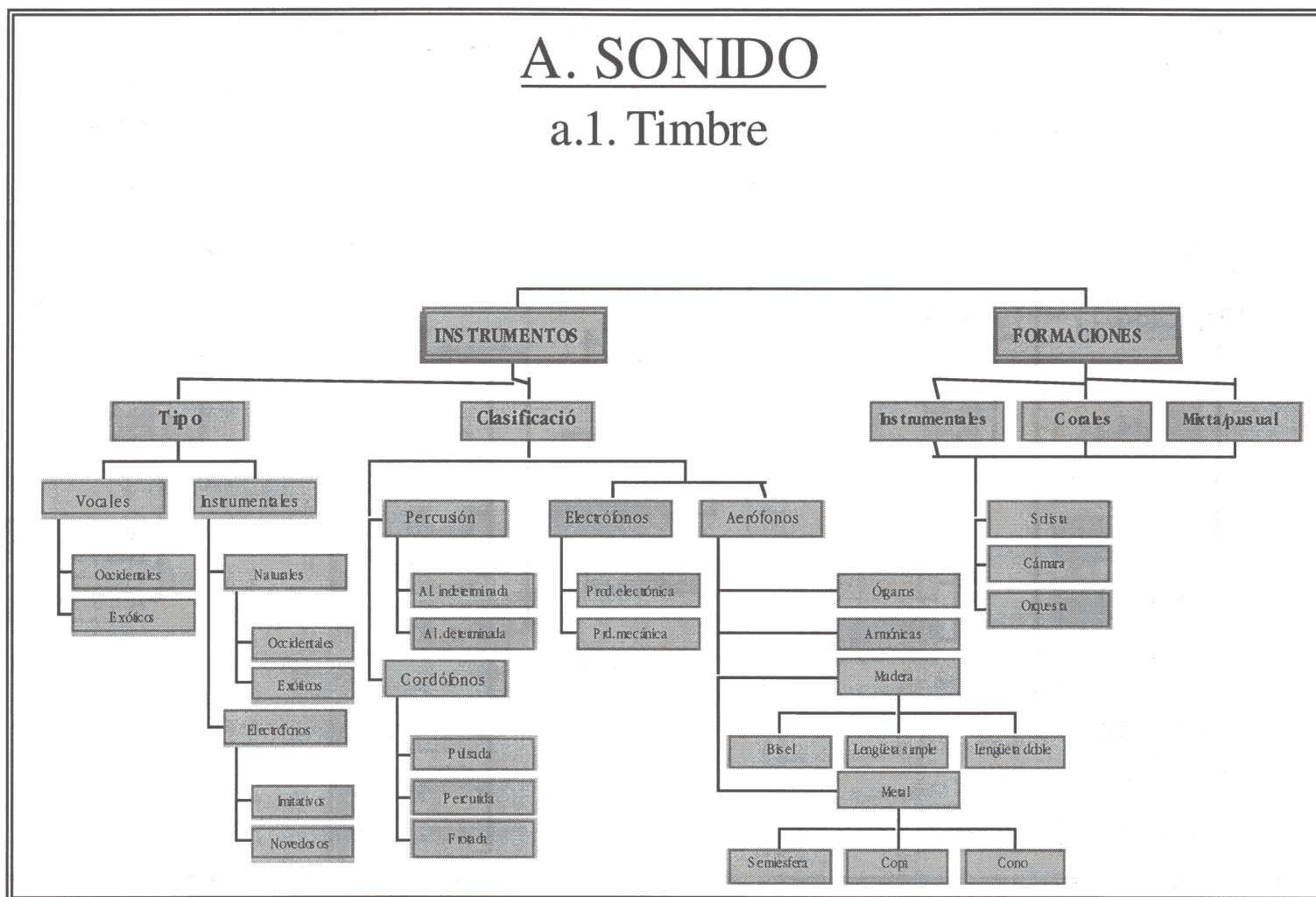


Fig. 32 El sonido: el timbre.

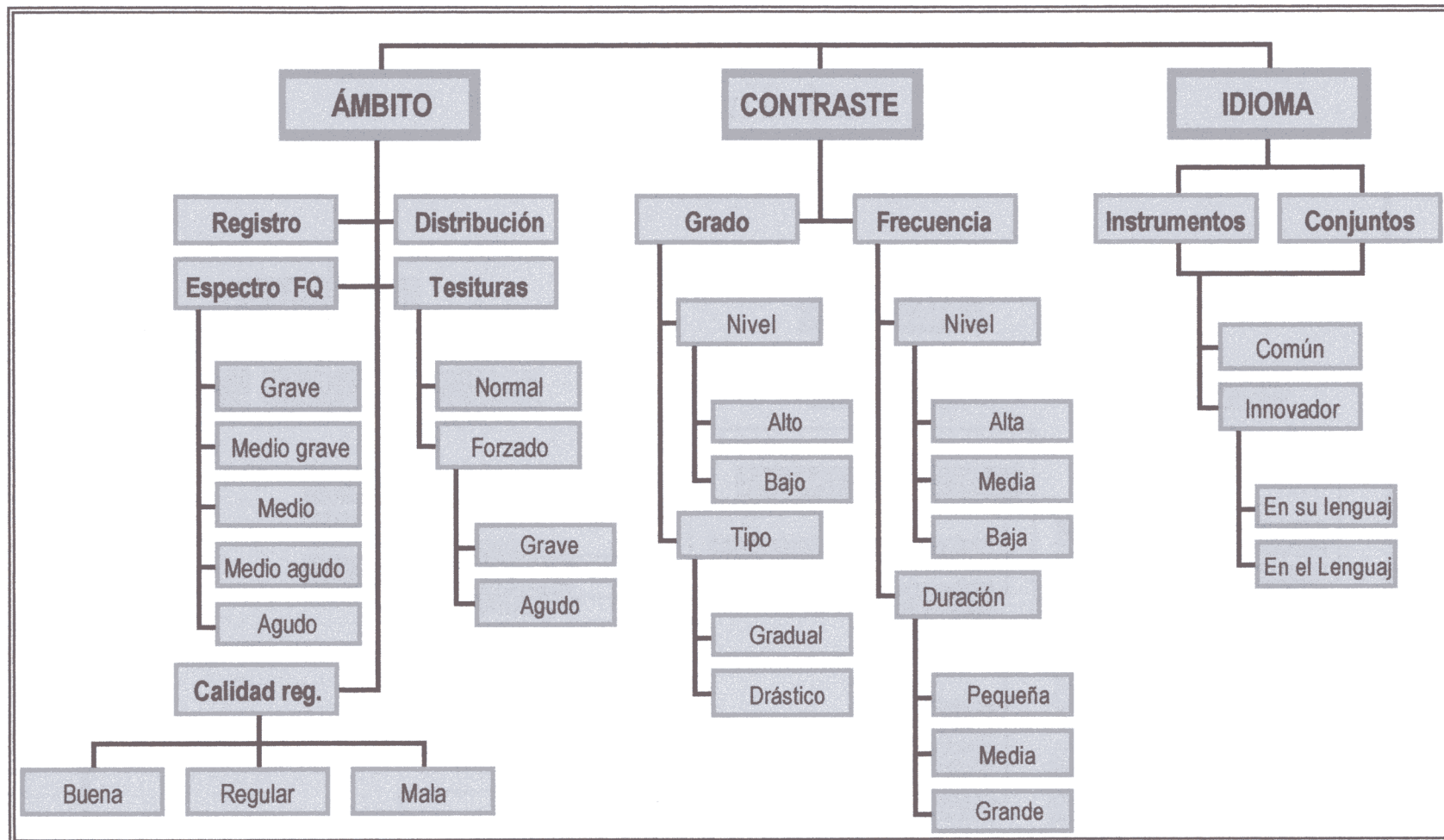


Fig. 33 El sonido: ámbito, contraste e idioma.

a 1 4 Idioma

Este concepto hace referencia a todos los usos y posibilidades que ofrece cada instrumento, conjunto o grupo orquestal y que son desarrollados o no por cada autor. Comprende el conocimiento de las innovaciones técnicas aportadas por un compositor así como los diferentes usos que de determinados instrumentos pueda hacer este dependiendo del estilo musical, género o película que esté realizando. Un grupo idiomático es un repertorio estilístico de usos instrumentales, por ejemplo los *pizzicatos*, el *frullato*, uso de sordinas pero también determinados registros, ciertas sonoridades etc.

a 2 Dinámicas

Los elementos dinámicos hacen referencia a todos aquellos «aspectos de intensidad sonora [] y matices implícitos de la inflexión musical» (ibid 19) independientemente que estén indicados gráficamente o no. Además de lo que indica la partitura se debe atender a lo que realmente suena en la obra y que responde, en ocasiones a lo previsto e indicado por el autor, y en otras a cuestiones puramente acústicas (por ejemplo un *piano* es más *piano* en los graves que en los agudos la confluencia de determinados timbres solapa o amplifica los mismos etc.)

a 2 1 Tipos

La tipología dinámica comprende todo el «vocabulario de efectos dinámicos» (ibid) es decir el repertorio de niveles dinámicos y variedad en el uso de los mismos.

a 2 2 Efectos

Se consideran como efectos los rasgos, gestos y detalles individuales y excentricidades personales de carácter dinámico que aparecen en la partitura y que marcan la personalidad del compositor.

a 2 3 Contraste

Variedad dinámica que presenta la música dependiendo, por una parte del estilo utilizado y, por otra de la aparición de diálogos, mezcla con ruidos, etc. No solo se estudia el grado de contraste la diversidad dinámica que presenta una pieza, un bloque, una película y la frecuencia de esos cambios si son repetitivos la distancia temporal que los separa, sino que también se plantea una primer acercamiento narrativo la relación con el espacio representativo de la historia narrada, con el tono de recitado de los personajes, con la percepción temporal de la historia con la caracterización de los personajes con el valor histórico de la época que representa, etc.

Según este contraste, pueden darse los siguientes tipos dinámicos

a.2 3 1 Pendiente

La sucesión dinámica se establece de forma progresiva a través de una sucesión de pequeños cambios dinámicos entre unas partes y otras de tal forma que la sensación de contraste se produce sólo en una lectura global

a 2 3 2 Terraza

La sucesión dinámica se establece por grupos frases o motivos concatenados. Puede ser de dos tipos

a 2 3 2 1 Bloques

Cada grupo dinámico aparece unido a un determinado bloque musical con un cierto sentido circular o reiterativo en el marco de un diálogo

a 2 3 2 2 Escalonada

Cada grupo dinámico aparece en una sucesión escalonada pero más o menos brusca y altamente diferenciada

A. SONIDO 3

a.2. Dinámicas

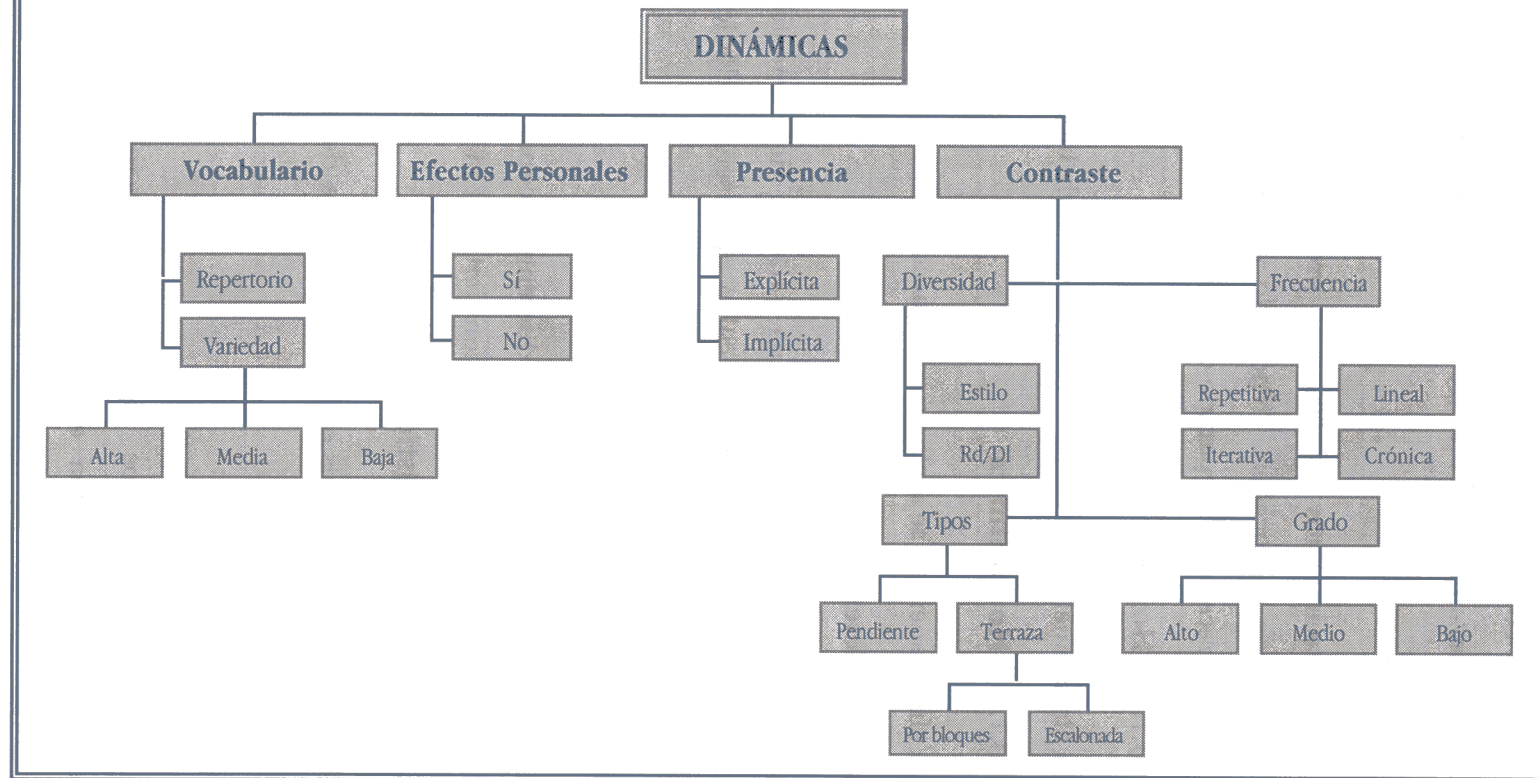


Fig. 34 El sonido: dinámicas.

a 3 Tejido

a 3 1 Trama

Conjunto continuado de texturas que marca el perfil de elaboración de una pieza en el ámbito de construcción no formal

a 3 1 1 Homogenea

Los acontecimientos musicales se producen de forma simultanea por bloques que se suceden atendiendo a dos diferentes posibilidades que pueden ofrecerse por separado o conjuntamente

a 3 1 1 1 Homofónica

La simultaneidad se sostiene en la sucesion de bloques acordicos

a 3 1 1 2 Homoritmica

La simultaneidad se sostiene en la sucesion de bloques ritmicos

a 3 1 2 Heterogénea

La textura se conforma con una variedad de elementos o hilos mas o menos independientes que articulan un diseño melódica o rítmicamente individualizado

a 3 1 2.1 Polifonica

La independencia de las diferentes capas se limita a diseños independizados que funcionan con cierta autonomia

a 3 1 2 2. Contrapuntística

La independencia de las capas esta sujeta a determinados procedimientos imitativos

a 3 1 2.3 Fugada

Los distintos estratos siguen una disciplina imitativa que viene caracterizada por una estructura formal y armonica previsiblemente definida

A. SONIDO

a.3. Tejido

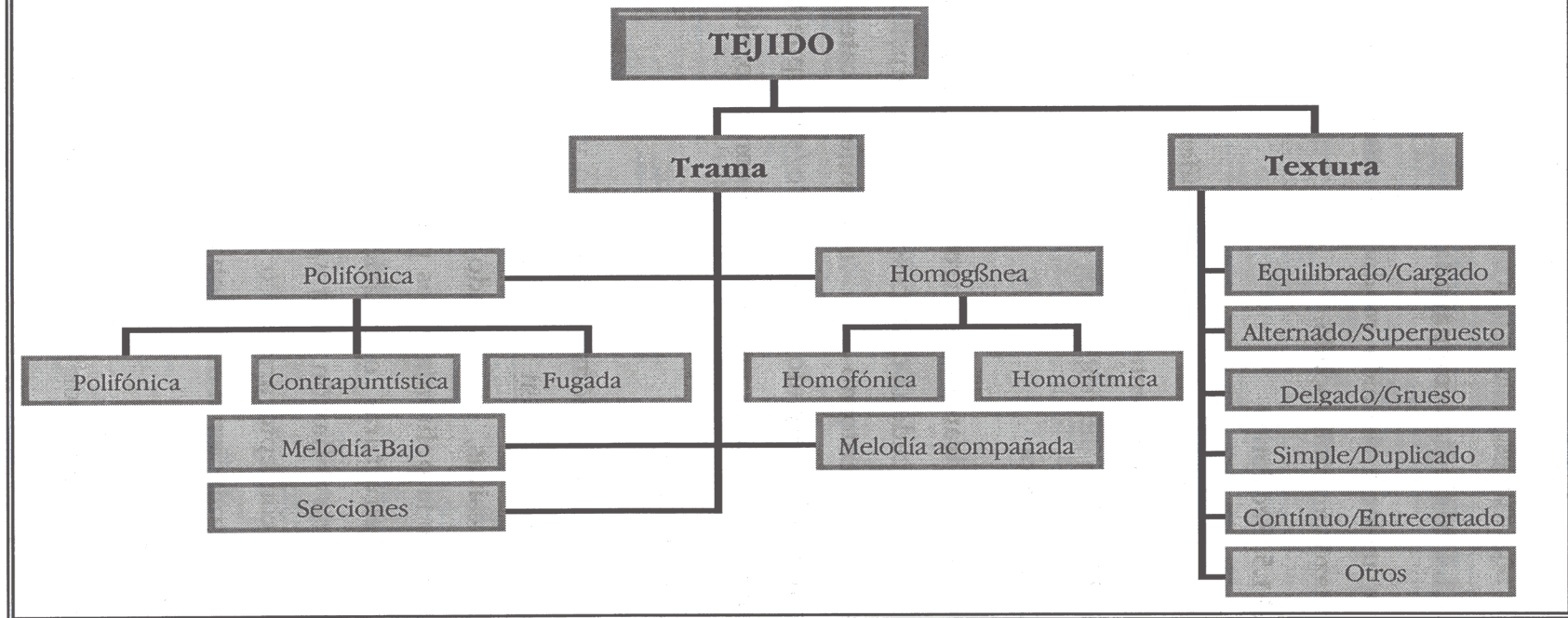


Fig. 35 El sonido: tejido.

a 3 1 3 Melodia-bajo

Textura polarizada por dos centros independientes. Básicamente un bajo que repite un esquema y una melodía que se desarrolla sobre esa repetición.

a 3 1 4 Melodia acompañada

Una melodía definida conduce el discurso musical sostenida por un armazón armónico sólido.

a 3 1 5 Secciones

Textura compleja en la que las diferentes secciones de una orquesta conjunto instrumental o coro desarrollan una textura diferente combinándose diferentes tipos de forma simultánea o secuencial.

a 3 2 Textura

Disposición transitoria, circunstancial y particular de los sonidos dentro de la cadena de sucesos acústicos musicales. Su catalogación se establece entorno a relaciones categoriales por pares: equilibrado/cargado, alternado/superpuesto, delgado/grueso, simple/duplicado, entrecortado/continuo, etc.

B ARMONIA

El análisis del fenómeno armónico va más allá de la pura apariencia acórdica para penetrar en «todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes» (30). Comprende una reflexión dinámico-estructural que supera las fronteras históricas del concepto armónico con el fin de expresar un concepto de simultaneidad relacional más global.

b 1 Color

Viene definido por la gama armónica utilizada entre las opciones que implica el lenguaje en uso. Para muchos estilos —en el cine de forma evidentísima— se trata del *recurso afectivo más inmediato*. Las

categorías abarcan mayor/menor cuartas descubiertas/tríadas
posición cerrada/abierta tonalidades oscuras/ luminosas etc

b 1 1 Ambiente

Impresión general del funcionamiento armónico según la siguiente
tipología colorístico/tensional, acórdico/contrapuntístico,
disonante/consonante, activo/estable, uniforme/variado,
mayor/menor diatónica/cromática/ modal/ exótica, u otras

b 1 2 Vocabulario

Léxico y sintaxis armónica usada tonalidad lineal tonalidad
migratoria, tonalidad bifocal, tonalidad tonalidad expandida
diatonicismo ampliado, cromatismo, neomodalidad, disonancia
estructural bitonalidad, politonalidad, atonalidad serialismo no-
tonal,

b 2 Tension

Procedimientos y grados de tensión-distensión logrados a través de
las relaciones armónicas, en virtud del reconocimiento de las
funciones estructurales y ornamentales y partiendo de la definición
del módulo armónico como unidad de análisis, que estará en función
del tipo de lenguaje armónico desarrollado

b 2 1 Resoluciones

Tipología de formatos conclusivos y cadenciales en puntos de
tensión/ distensión intermedios o finales

b 2 2 Desarrollos

Encadenamiento de las secuencias armónicas atendiendo a su
direccionalidad y vectorialidad según patrones bímodos corto/largo
denso/ligero reiterativo/novedoso/ original etc

b 2 3 Módulo

Hallazgo de la unidad de cambio armónico como elemento mínimo
organizador que señala los cambios de sentido funcional

b 2.4. Estabilidad

Localización de las estructuras armónicas estables, a través de los puntos de estabilidad, de reposo, y de cadencia

b 2.5 Tensión

Localización de las posiciones de máxima tensión Cada estilo responde a fórmulas de tensionamiento diferentes

b 2.6 Gradación

Establecimiento de vínculos entre puntos de estabilidad máxima y puntos de tensión Elasticidad relacional

b 3 Contrapunto

Organización de la estructura melódica y armónica atendiendo a una linealidad conjuntada de dos o más partes

b 3.1 Polifónica

Conjunción de más de una parte sin que necesariamente, hayan de ser estrictamente independientes

b 3.2. Contrapuntística

Estructura textural en la que dos o más líneas son interdependientes sin que esta supeditación sea, necesariamente, melódica

b 3.3 Imitativa

Intercambio de material similar entre voces

b 3.4 Canónica

Imitación rigurosa de material temático

b 3.5 Complejo

Imitación rigurosa que emplea mecanismos específicos como el *estretto*, la inversión, la aumentación, disminución o retrogradación

B. ARMONÍA

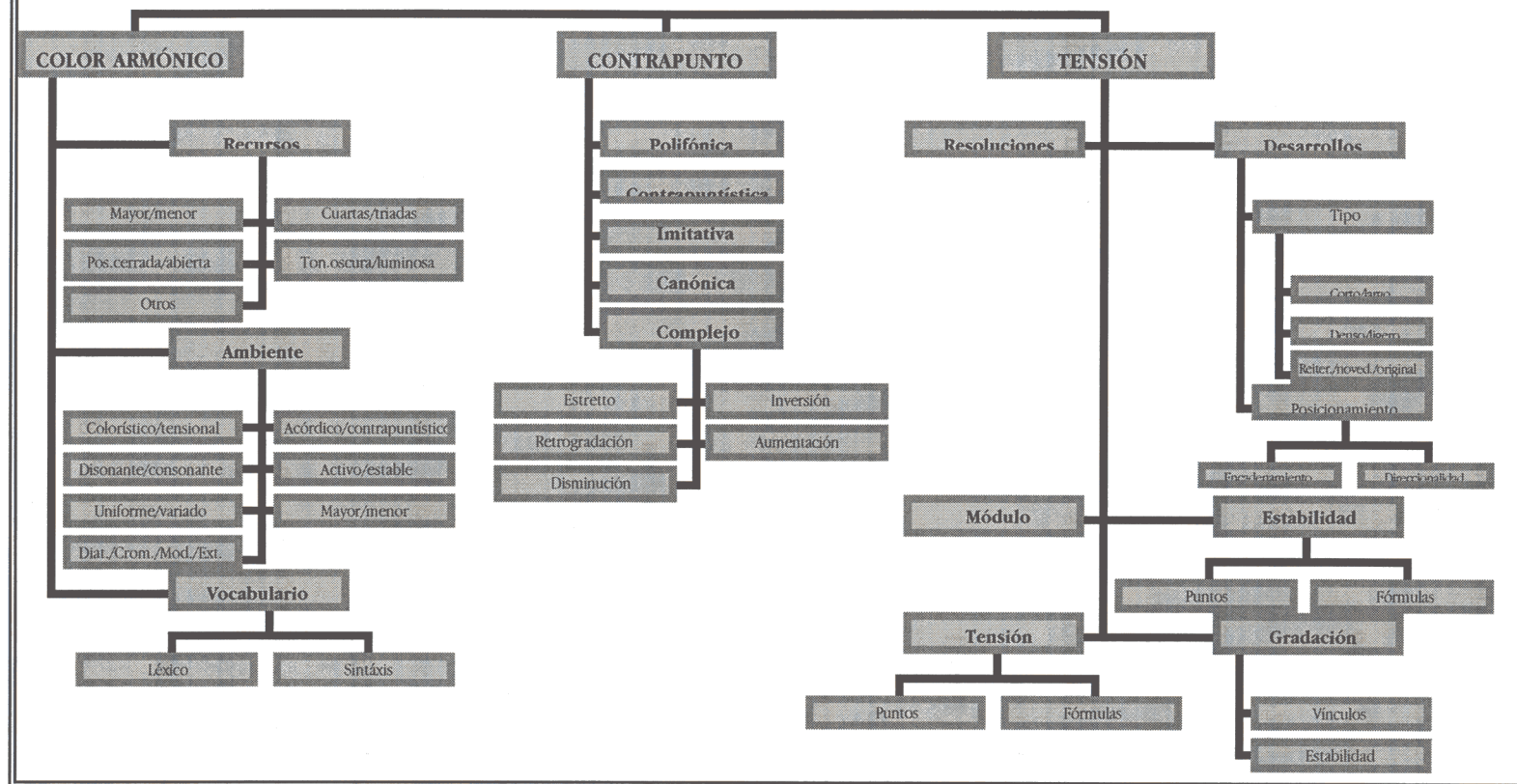


Fig. 36 Armonía.

C MELODÍA

c 1 Tipo

Modelo escalístico del que parte modal, diatónico cromático, exótico, etc

c.2 Diseño

Esbozo esquemático que detalla la melodía en su evolución cantable o instrumental, conjunta o por saltos articulada o continua, etc

c.3 Movimiento

Contribución de los elementos melódicos al movimiento general de la pieza

c 3 1 Perfil

Trazo de la melodía atendiendo a su direccionalidad, así como registro de los puntos álgidos y profundos de la misma que funcionan como elementos temáticos climáticos o significativos en su desarrollo

c 3 2. Densidad melódica

Grado de actividad de la melodía alta/media/baja

c 4 Módulo

Unidad significativa de movimiento y construcción melódica

c 4 1 Elemental

Cuando el módulo melódico se produce en motivos, frases y/o subfrases

c 4 2 Estructural

Cuando el módulo melódico se reconoce en dimensiones de mayor tamaño partes secciones y/o párrafos

c 5 Continuidad

Opciones para la continuación del crecimiento formal de la melodía según una polaridad de continuidad/discontinuidad, y/o relación/contraste Se establecen cuatro categorías

c 5 1 Recurrencia

Repetición inminente del modelo (a a), o vuelta al origen tras un proceso de cambio (a b a)

c 5 2 Desarrollo

Evolución de un material precedente atendiendo a cualquiera de las técnicas que se valen de este tipo de procesos de mutación variación, secuencia, técnicas de inversión, disminución, ampliación retrogradación, etc

c 5 3 Respuesta

Juego más o menos fiel de pregunta-respuesta o antecedente-consecuente bien partiendo de un material único o como confrontación de más de un tipo de materiales

c 5 4 Contraste

Cambio absoluto de materiales, normalmente bastante diferenciados (a b)

c 6 Motivos

Estructuras mínimas de significación musical en el plano melódico Presentan distintas características

c 6 1 Intervalica

Clasificación de las distancias absolutas entre las notas de la melodía atendiendo a su diseño general melodía conjunta/disjunta/por saltos intervalos simples/compuestos También hace referencia al tipo de intervalo predominante segundas, terceras mayores, menores justos etc

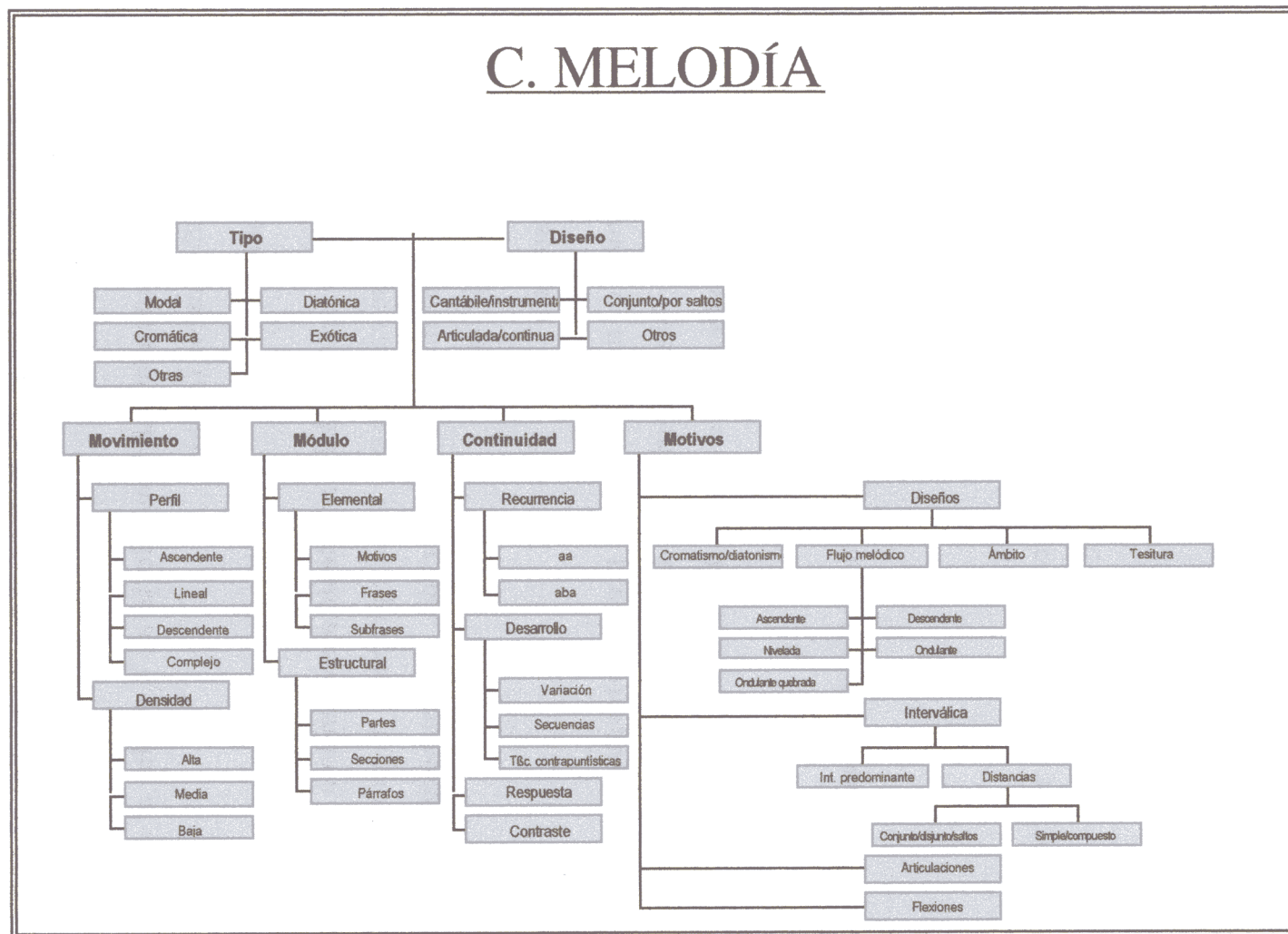


Fig. 37 La melodía.

c 6 2 Diseños

Esquema figurativo que traza la melodía desde una perspectiva gráfica

c 6 2 1 Cromatismo/diatonismo

Dependiendo de la escala de construcción preferencia por una sucesión por semitonos o por tonos

c 6 2 2 Ambito

Valor medio del registro de los motivos y diseños melódicos por octavas físicas

c 6 2 3 Tesitura

Valores máximos y mínimos de alcance en frecuencias de los motivos y diseños melódicos por octavas reales

c 6 2 4 Flujo melódico

Contorno de los pequeños elementos del desarrollo melódico Puede ser ascendente (a) descendente (d) nivelada (n) ondulante (o) y ondulante quebrada (q)

c 6 2 5 Articulaciones

Posicionamiento de las articulaciones melódicas relevantes forma y valor

c 6 2 6 Flexiones

Cuantificación de las flexiones melódicas

D RITMO²⁸⁹

Como retorno acostumbrado de determinados elementos estructuras o sucesos en planos temporales correlativos aparece como fruto de «las combinaciones cambiantes de tiempo e intensidad a través de todos los elementos y dimensiones del crecimiento» (LaRue 1989 68) El ritmo es estudiado como un fenómeno estratificado, es decir, como resultado de la

²⁸⁹ El ritmo es una de las cosas peor definidas debido a que es una de las mas difíciles de definir (Mitry 1978 339)

convergencia de la interacción del resto de elementos y de una variabilidad tensional emergente

El proceso de análisis rítmico sigue la siguiente rutina

- a) Localización de las articulaciones significativas dentro de la dimensión estudiada
- b) Encuentro y justificación de las tensiones correspondientes a cada estrato rítmico
- c) Selección de las constantes tipológicas rítmicas de la obra y del compositor

d 1 Estratos rítmicos

Son los niveles de impresión y percepción rítmica

d 1 1 Continuum

Sensación de expectativa rítmica basada en cierta periodicidad subjetiva

d 1 1 1 Metro

Unidad de medida de la sensación rítmica expresada en mediciones aproximadas de notación

d 1 1 2 Pulso

Define el *tempo* rítmico por medio de la asociación de pulsos en un «metro sólido y constante»

d 1 2 Ritmo de superficie

Forma representativa gráfica de las relaciones de duración Tipo de notación figurativa gráfica contemporánea

d 1 3 Interacciones

El resto de elementos en su propio desarrollo, plantean ciertas regularidades perceptibles que determinan una periodicidad rítmica bien «como refuerzo del *Continuum* o como patrón de superficie»

d 1 3 1 Sonido-Ritmo

d 1 3 1 1 Acentuaciones

Diferenciación a través de la alternancia de fuerzas situación de los acentos periodicidad y esquema que motivan

d 1 3 1 2 Peso sonoro

Traslado irregular del peso de los acentos por medio de fórmulas agógicas específicas *sforzandos crescendos* y *diminuendos* que alteran la acentuación

d 1 3 2 Melodia-Ritmo

Ritmo melódico de contorno según los diseños de agrupamiento celular y motivico a la negra a la blanca a la blanca con puntillo etc

d 1 3 3 Armonia-Ritmo

d 1 3 3 1 Ritmo acordico

Secuencia de cambio de acordes Unidad de medida referida al ritmo de superficie y constatable en la pequeñas dimensiones

d 1 3 3 2 Ritmo tonal

Secuencia de cambio y evolución de las tonalidades o ambientes tonales percibido a través de la vigencia de su sucesión

d 2 Estados rítmicos

Entendiendo su carácter relacional, explicación dialéctica de los niveles de evolución rítmica dentro de un determinado espectro de intensidades, relativa a cada estilo y compositor

d 2 1 Tension (Te)

Extremo elevado de actividad que conduce a un máximo o climax Tiene una naturaleza diversa y cambiante y se trata de un proceso más que de un momento Su estudio afecta tanto a su duración como a su carácter, pues se trata del «impacto sentido en el punto crítico de cambio Presenta varias posibilidades

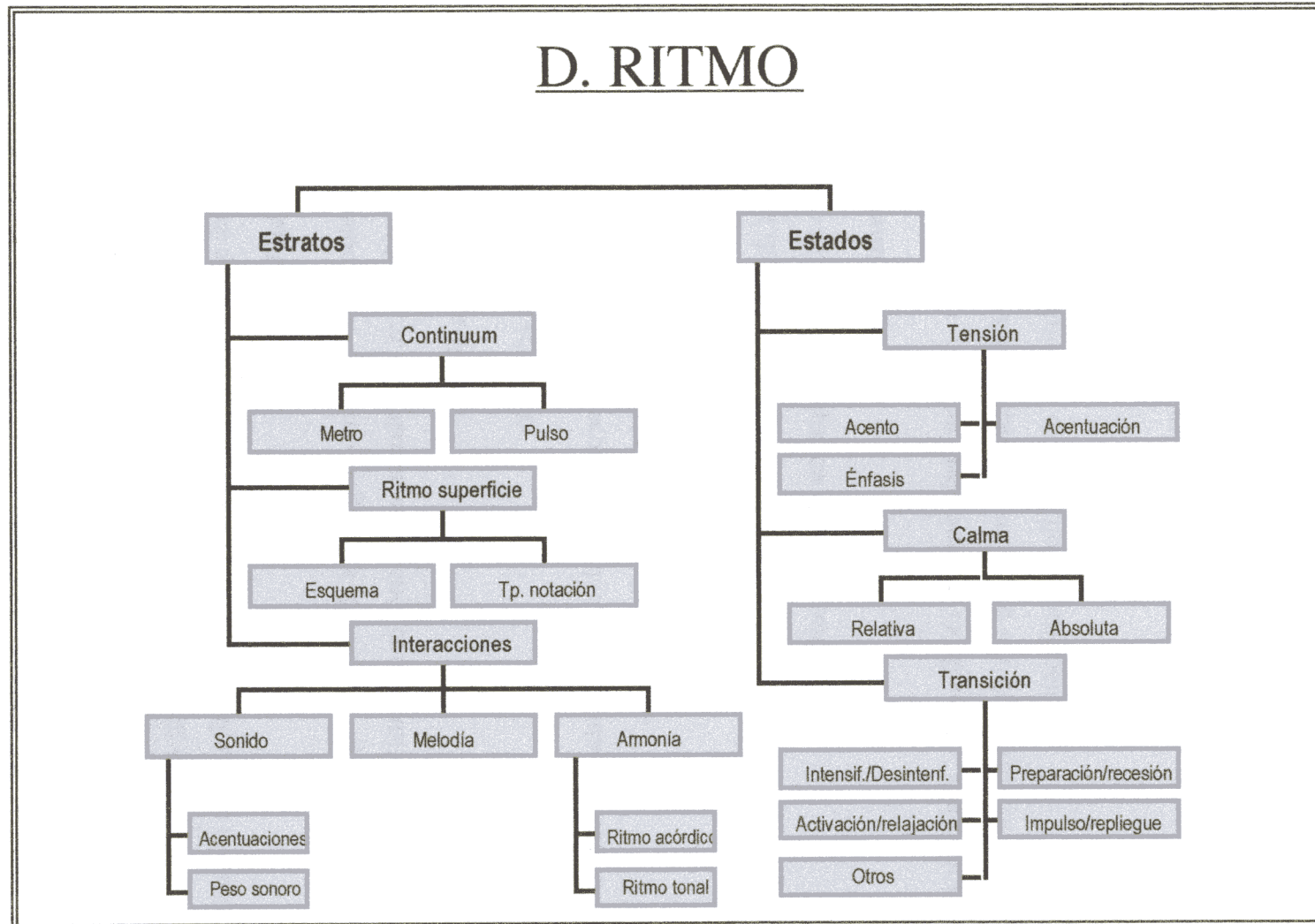


Fig. 38 Ritmo.

d 2 1 1 Acento

Son breves crecimientos generalmente desarrollados en el ámbito de un compás

d 2 1 2 Acentuación o tensión.

Intensificación de periodos de valor medio dentro de una obra

d 2 1 3 Énfasis

Responde a una intensificación trascendente en zonas amplias como secciones partes etc

d 2 2 Calma

Puntos de actividad residual Un grado específico es la calma relativa que refiere el momento del proceso en el que un elemento se estabiliza mientras los demás evolucionan normalmente

d 2 3 Transición

Travesía hacia la tensión o la calma Pueden ser de diferentes tipos preparación/recesión, intensificación/desintensificación impulso/repliegue, activación/relajación etc

E ANALISIS DEL CRECIMIENTO

En cuanto a la aportación al movimiento de la armonía se debe estimar el ritmo armónico, el ritmo de cambio de acorde el ritmo de tonalidad, el ritmo de progresión, etc

En la aportación formal se han de considerar las articulaciones logradas mediante cambio de modo de tono aceleración o desaceleración en el ritmo del acorde intensificación o disminución de la complejidad vertical, y el aumento o disminución de la disonancia A este respecto, conviene recordar que el término disonancia no es utilizado con un valor absoluto Su nomenclatura refleja la tensión dentro de un modelo armónico rítmico, contrapuntístico o melódico dado frente a la consonancia como elemento de estabilidad —este conseguida esta de la forma que sea—

A SONIDO

a 1 TIMBRE

a 1 1 ELECCION/ a 1 1 1 INSTRUMENTOS																	
Tipo						Clasificación											
Vocales		Instrumentales				Percusion (I M)		Cordofonos			Aerofonos				Electrof		
		Natural		Electr		A d	A Ind	Pul	Perc	Fr	Mad		Met	O	A	pM	pE
		Oc	Ex	Oc	Ex						Im	Nv					

Cuadro 1 Eleccion timbrica e instrumentos

Clave

I Idiofonos

M Membranofonos

Oc Occidentales

Ex Exóticos

Im Inuita los instrumentos naturales

Nv Sonidos y timbres novedosos

A d Altura determinada

A Ind Altura

indeterminada

Pul Cuerda pulsada

Perc Cuerda percutida

Fr Cuerda frotada

Mad Viento madera

B Embocadura de bisel

L Embocadura de lengüeta

simple

D Embocadura de

lengüeta doble

Met Viento metal

O Organos

A Familia de las armonicas

pM Produccion mecánica

pE Produccion electrónica

a 1 1 2. Formaciones								
Instrumentales			Corales			Mixtas/poco usual		
Solista	Cámara	Orq	Sol	Cam	Orq	Sol	Cam	Orq

Cuadro 2 Formaciones

Clave

Solista instrumento o registro vocal

Agrupación de Cámara desde el dúo hasta el noneto También las formaciones de música popular o urbana cuarteto de jazz combo steel bands big bands grupo flamenco etc

Orquesta Ejecución de las voces de la obra de modo coral es decir más de un instrumentista por voz Puede ser atendiendo a la formación sinfónica de cámara de cuerdas bandas (instrumentos de viento) fanfarrias (instrumentos de metal)

a 1 2 Ambito												
Espectro FQ					Registro	Tesituras			Calidad reg			Distribucion
G	mG	M	mA	A		Normal	Forzado		B	R	M	
							G	A				

Cuadro 3 *Ámbito*

Clave

Espectro FQ Espectro de frecuencias

Calidad reg Calidad del registro

G Grave

mG Medio-grave

M Medio

mA Medio-agudo

A Agudo

B Buena

R Regular

M Mala

a 1 3 Contraste									a 1 4 Idioma					
Grado				Frecuencia					Instrumentos			Conjuntos		
Nivel		Tipo		Nivel			Duración		Com	Innovador		Com	Innovador	
A	B	G	D	a	m	b	p	m		dsl	dL		dsl	dL

Cuadro 4 *Contraste e Idioma*

Clave

A Alto

B Bajo

G Gradual

D Drastico

a Alta

m Media

b Baja

p Pequeña

m Mediana

g Grande

Com Uso tradicional o
comúndsl Uso innovador o
novedoso en su lenguajedL Uso innovador o
novedoso del Lenguaje
musical

a 2 DINAMICAS

a 2.1 Vocabulario				a 2.2. Efectos		a 2.3 Presencia	
Repertorio		Variedad		Si	No	Explicita	Implicita
		alta	media	baja			

Cuadro 5 *Dinamica 1*

a 2.4 Contraste							
Diversidad		Frecuencia				Tipos	
Estilo	Rd/Dl	Rp	Ln	It	Cr	Pendiente	Terraza
							Blq Esc1

Cuadro 6 *Dinamica 2*Clave

Rp Repetitivo

Ln Lineal

It Iterativo

Cr Circular

Blq Por bloques

Esc1 Escalonada

a 3 Tejido

a 3 1 Trama						a 3 2 Textura							
Homog		Polifónica			M B	M ap	Secc	Eq/C g	At/Sp	Dl/Gs	S/D	Ct/Ec	Otros
hf	hr	p	c	f									

Cuadro 7 Tejido

Clave

Homog Homogenea

M B Polaridad Melodia
Bajo

M ap Melodia
acompanada

Secc Secciones

hf Homofónica

hr Homoritmica

p Polifónica

c Contrapuntistica

f Fugada

Eq/Cg

Equilibrado/cargado

At/Sp Alternado/
superpuesto

DI/Gs Delgado/grueso

S/D Simple/duplicado

Ct/Ec Continuo/
entrecortado

B ARMONÍA b 1 Color

b 1 0 Recursos					b 1 1 Ambiente							b 1 2 Vocabulario	
M/m	c/t	d/a	o/l	otr	c/t	a/c	d/c	a/e	u/ v	y/r	d/c/m/ e	Léxico	Sintaxis

Cuadro 8 Armonia 1

Clave

M/m Mayor/menor

c/t Cuartas
descubiertas/triadas

d/a Posición
cerrada/abierta

o/l Tonalidad
oscura/luminosa

otr otro

c/t Coloristico/tensional

a/c Acordico/
contrapuntistico

d/c Disonante/consonante

a/e Activo/estable

u/v Uniforme/variado

y/r Mayor/menor

d/c/m/e Diatónica
Cromática modal exótica

b 2 Tension

Resoluc	Desarrollos			Módulo	Estabilidad		Tensión		Gradación	
	c/l	d/l	r/n/o		Puntos	Form	Puntos	Fórm	Vinc	Elast
	encad		direcc							

Cuadro 9 *Armonia 2*

Clave

c/l Corto/largo

d/l Denso/ligero

r/n/o Reiterativo/

novedoso/ original

encad Encadenamiento de
secuencias

Form Fórmulas

Vinc Vinculos

direcc Vectoralidad de las
secuencias

Elast Elasticidad

b 3 Contrapunto

Polifónica	Contrapuntística	Imitativa	Canónica	Complejo				
				s	i	r	a	d

Cuadro 10 *Contrapunto*

Clave

s Stretto

i Inversión

r Retrogradación

a Aumentacion

d Disminución

C MELODIA

c 1 Tipo					c 2. Diseño				c 3 Movimiento			c 4. Modulo						
m	d	c	e	ot	c/1	cj/s	a/c	ot	Perfil	Densidad			Elemental			Estructural		
										a	m	b	m	f	sf	p	sc	pf

Cuadro 11 *Melodia 1*

Clave

<i>m</i> Modal	<i>cj/s</i> Conjunto/por saltos	<i>sf</i> Subfrases
<i>d</i> Diatónica	<i>a</i> Alta	<i>p</i> Partes
<i>c</i> Cromática	<i>m</i> Media	<i>sc</i> Secciones
<i>e</i> Exótica	<i>b</i> Baja	<i>pf</i> Párrafos
<i>ot</i> Otras	<i>m</i> Motivos	
<i>c/i</i> Cantáble/instrumental	<i>f</i> Frases	

c 5 Continuidad						c 6 Motivos													
Rec		Des			Res	Cnt	Interválica			Diseños									
aa	aba	v	s	t			Distancias		T pd	c/d	ab	tes	flj					art	flx
							c/d/s	sp/c					a	d	n	o	q		

Cuadro 12 *Melodia 2*

Clave

<i>Rec</i> Recurrencia	<i>t</i> Técnicas	<i>flx</i> Flexiones
<i>Des</i> Desarrollo	contrapuntísticas de	<i>c/d/s</i>
<i>Res</i> Respuesta	variación	Conjunto/disjunto/por
<i>Cnt</i> Contraste	<i>Tpd</i> Tipo de intervalo	saltos
<i>aa</i> Forma a a	predominante	<i>sp/c</i> Simple/compuesto
<i>aba</i> Forma a b a	<i>c/d</i>	<i>a</i> Ascendente
<i>v</i> Variación	Cromatismo/diatonismo	<i>d</i> Descendente
<i>s</i> Secuencias	<i>ab</i> Ambito	<i>n</i> Nivelada
	<i>tes</i> Tesitura	<i>o</i> Ondulante
	<i>flj</i> Flujo melódico	<i>q</i> Ondulante quebrada
	<i>art</i> Articulaciones	

D RITMO

d 1 Estratos									d 2 Estados									
Contín		R Supf		Interacciones					Tensión			Calma		Transición				
Mt	Pls	Esq	Tip	S		M	A		Ac	At	Ef	Relt	Ab	1/d	p/r	a/r	1/r	ot
				a	p		ra	rt										

Cuadro 13 *Ritmo*

Clave

Contín Continuum

R Supf Ritmo de superficie

Mt Metro

Pls Pulso

Esq Esquema

Tip Tipo de notación

S Con el sonido

M Con la melodía

A Con la armonía

a Acentuaciones

p Peso sonoro

ra Ritmo acórdico

rt Ritmo tonal

Ac Acento

At Acentuación

Ef Énfasis

Relt Relativa

Ab Absoluta

i/d Intensificación/ desintensificación

p/r Preparación/ recesión

a/r Activación/ relajación

i/r Impulso/ repliegue

ot Otros

3 3 1 2 2 Análisis narrativo audiovisual

El análisis narrativo se circunscribe al estudio de la interacción entre los componentes narrativos audiovisuales y los parámetros musicales vistos anteriormente, es decir, a un análisis de la funcionalidad narrativa de la música en el ámbito audiovisual. Para su desarrollo, se ha seguido un planteamiento ecléctico que bebe de las propuestas realizadas por diferentes autores. Entre ellos hay que destacar, especialmente a García Jiménez, por lo que se refiere al planteamiento funcional de la música a Casetti y Di Chio, respecto a su programa analítico, y a Michel Chion, específicamente en su texto *La audiovisión*, en el que elucida un método de análisis sonoro realmente genuino, y especialmente interesante desde el punto de vista de la comprensión de la banda sonora de forma global —tomada esta en consideración desde los aspectos puramente morfológicos hasta los componentes narrativos—

El procedimiento desarrollado establece cuatro niveles de observación que van profundizando, desde una dimensión genérica del texto, hasta sus componentes más elementales. El primer nivel se detiene en una descripción de conjunto de la banda sonora. Propone la realización de un inventario sintético de las relaciones entre las distintas sustancias y sus partes. En él se describen las relaciones entre la imagen y los distintos elementos sonoros, cuantificando su posición —en valores SMPTE— y declarando su estructura²⁹⁰

A continuación se pasa al análisis de la funcionalidad narrativa de la música. En un primer momento con respecto a la forma del contenido: personajes, acción, tiempo y espacio; en una segunda instancia con respecto a la forma de la expresión: códigos visuales, sonoros, gráficos, tecnológicos de base y elementos de la secuencialidad; y en un tercer acercamiento, en función de la capacitación audiovisual de estas dominancias sonoras, valor

²⁹⁰ Ver apéndice 6.2.3.1. Arquitectura análisis estructural

de la sincronía, focalizaciones sonoras, dialécticas imagen-música, y relación de planos.



Fig. 39 Estructura de la Morfología narrativa

3.3.1.2.2.1. Unidades orgánicas

A. FORMA DEL CONTENIDO

a.1. Personajes

Valor de la música como subjetivación de la presencia humana.
Funcionalidad respecto a los personajes de la historia.

a.1.1. Pronominal

La música marca la presencia del personaje.

a 1 2 Prosopopeya sonora

Anuncia la disposición del personaje en la acción, los rasgos de actuación y sus transformaciones, bien caracterizándole, bien describiéndole

a 1 3 Focalizadora

Señala y guía la lectura del personaje, el sentido de su existencia en la narración

a 1 4 Otras

Psicologización, dinamización etc

a 2 Accion

a 2 1 Comentario

Justificación y aclaración de la trama recapitulación

a 2 2 Subrayado

La musica actua como signo de puntuación del discurso

a 2 3 Ambientacion

Contextualiza, ornamenta y *amuebla* la acción a través del espacio sonoro

a 2 4 Especificación

Anuncia o declara su intención predictiva respecto a la resolución de las acciones, tanto en el plano conceptual como en el proposicional

a 2 5 Otras

Activa el reconocimiento como contribución a la focalización narrativa, etc

a 3 Tiempo

a 3 1 Transitiva

Unión y separación de secuencias marcado de diferencias cronológicas, favorecimiento de las elipsis, etc , mediante fundido-

encadenado, fundido a corte, paso de corte a corte paso de corte a entrada o paso por cadencia

a 3 2 Constitutiva

Activador del tiempo y del ritmo de la imagen, tanto respecto al tiempo de la enunciación como al del enunciado

a 3 3 Indicativa

Indicación del tiempo cinematográfico

a 3 4 Topográfica

Indicación del valor nominal del tiempo representativo

a 3 5 Hagiográfica

Influencia en el tiempo de lectura

a 4 Espacio

a 4 1 Referencial

La música remite a un ámbito territorial específico

a 4 2 Focalizadora

Marca la focalización, el punto de vista de la narración

a 4 3 Pragmática

Declara su valor de fonotipo y revela las prácticas de la primera instancia de la enunciación

a 4 4 Formante

Señala el modo de usar y habitar el espacio por parte de los personajes

a 4 5 Expresivo/emotiva

Valor *conativo* de la música como invocación al espectador en el espacio representacional

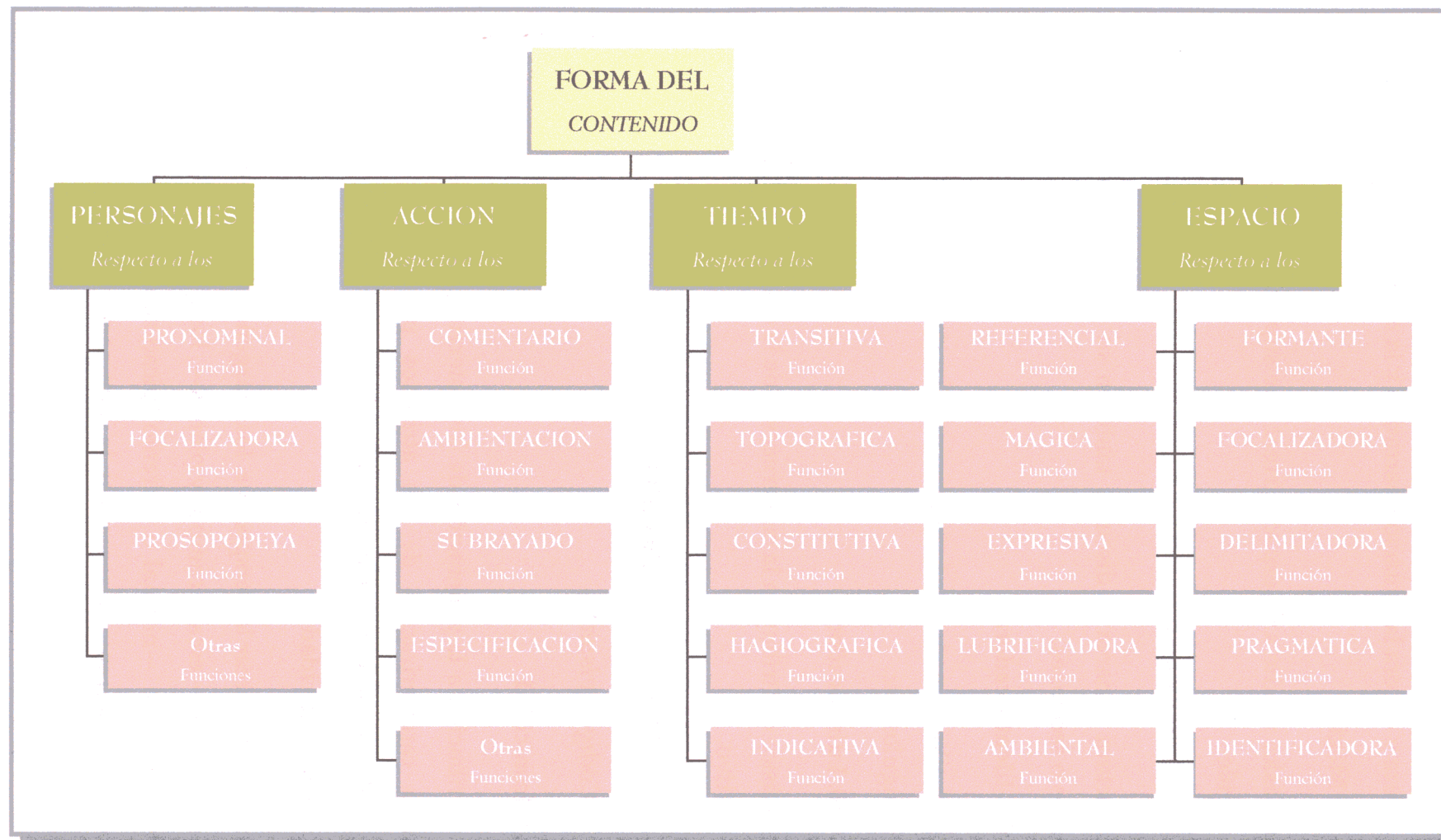


Fig. 40 Análisis de la forma del contenido.

a 4 6 Ambiental

Adereza y decora la situación narrativa y la escena dramática

a 4 7 Mágica

La música remite a un espacio irreal que supera el marco de lo físico y visible

a.4 8 Delimitadora

Estructura y marca el discurso tanto en su globalidad como en sus partes o secciones

a 4 9 Identificadora

Califica los tamaños de la imagen en relación con la escala de planos, los ángulos, etc

a 4 10 Lubrificadora

La música contribuye a la construcción de la continuidad del discurso narrativo

B FORMA DE LA EXPRESION

b 1 Códigos visuales

b 1 Iconicidad

Contribución a la generación de los estereotipos de los personajes, en la caracterización de sus atributos propiamente icónicos y estilísticos así como en la revelación de las marcas de autor

b 2. Fotograficidad

Sirve para marcar la perspectiva, los márgenes del cuadro, los modos de filmación –escala campos y planos– los grados de angulación y de inclinación –normal o extremo [picados contrapicados, aéreos escorzos aberrantes o sesgados] la iluminación, el color etc

b 3 Movilidad

Señala la movilidad de la imagen, bien en el plano de lo profilmico bien en los movimientos efectivos y aparentes de la cámara – panorámicas [horizontal de seguimiento, horizontal de reconocimiento horizontal interrumpida barrido, vertical como acentuación de altura o profundidad, vertical como indicador de relaciones] grua, *travelling*, *zoom* etc –

a 3 Codigos Sonoros

Indiza el resto de elementos de la banda sonora segun su naturaleza – voces, ruidos –, y su colocación – posición de la fuente sonora –

a 3 Codigos Gráficos

Acompañamiento, marcado y justificación de los géneros de escritura – títulos, gráficos didascálicos subtítulos, textos etc –

a 4 Codigos tecnologicos de base

Significación del formato del soporte y el deslizamiento en cuanto a su influencia en la producción musical²⁹¹

a 5 Secuencialidad

La musica contribuye a la continuidad del discurso señalando los recursos sintácticos de esa continuidad –transiciones insertos y rupturas–

²⁹¹ Aunque la cadencia de paso en cine está estandarizada a 24 f/sg debe considerarse en el analisis en video que al ser en este la cadencia de 25 f/sg esta diferencia de un fotograma provoca un cambio de velocidad en el paso de la cinta y en consecuencia un aumento de aproximadamente medio tono en la escucha del sonido

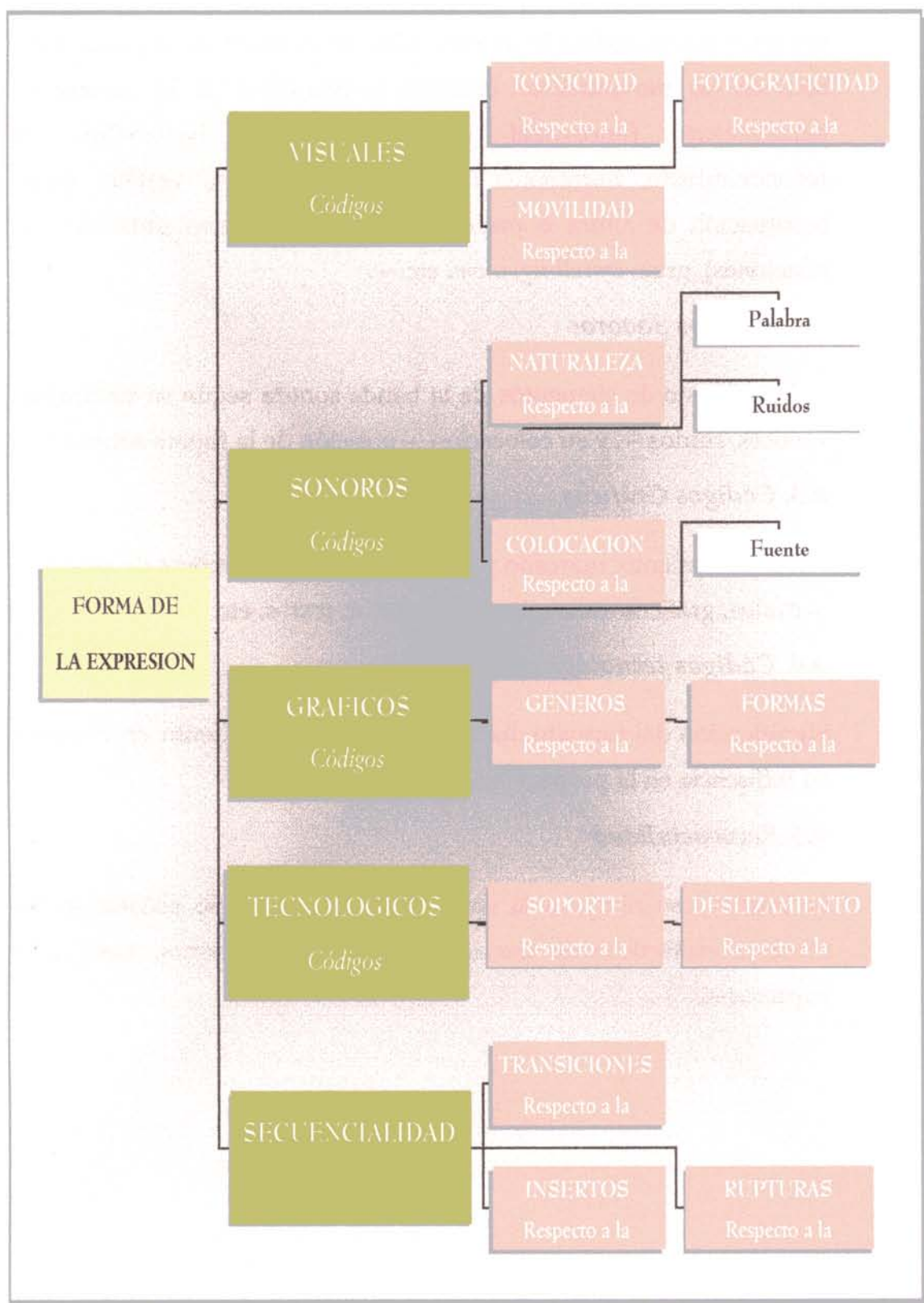


Fig. 41 Análisis de la forma de la expresión.

C. CAPACITACIÓN AUDIOVISUAL

c.1. Dominancias y peso sonoro

Cada uno de los elementos juega un rol específico en cada fase de la película y alcanza, en ese juego, determinados status dentro de la jerarquía de lo *audible*. En esa especie de dialéctica múltiple que se establece entre ellos, se produce una secuencia perceptible de dominios. Conocer el equilibrio de niveles, el uso de la reverberación o los efectos de enmascaramiento por la suma de frecuencias, ofrece una inagotable lista de datos sobre qué propone la banda sonora al espectador.

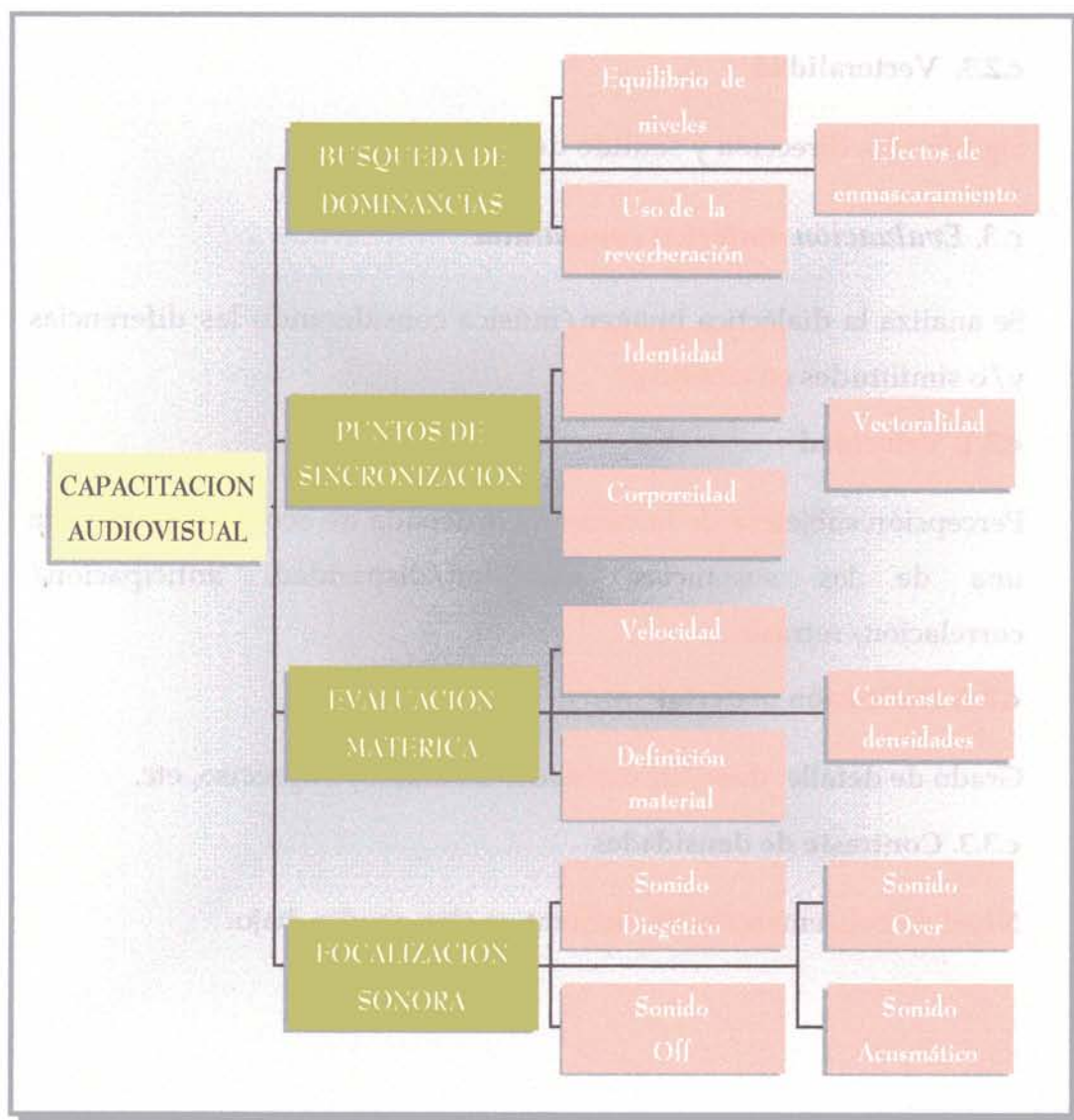


Fig. 42 Análisis de la capacitación audiovisual.

c.2 Sincronia

Observación de la evidencia de los puntos de sincronización valorando el criterio que se ha desarrollado entorno a la sincresis y a la sincronia Se estudia

c 2.1 Identidad

Grado de ajuste a) sincronico, b) simultáneo c) articulado, d) vinculado e) autónomo

c 2.2 Corporeidad

Grado de reconocimiento directo/mediado, continuo/discontinuo, etc

c 2.3 Vectoralidad

Significado, dirección y sentido de la sincronia

c 3 Evaluación materica comparada

Se analiza la dialéctica imagen/musica considerando las diferencias y/o similitudes en cuanto a

c 3.1 Velocidad

Percepción subjetiva de la cadencia ordenada de aconteceres en cada una de las sustancias identidad/disparidad, anticipación/correlación/retraso

c 3.2 Definición material

Grado de detalle duro/difuminado, detallado/impreciso, etc

c 3.3 Contraste de densidades

Nivel de concentración de elementos alto medio, bajo

c 4 Focalización sonora

Percepción y localización de la fuente sonora respecto a la imagen

Las posibilidades son

a Sonido Diegético

b Sonido *Off*

b 1 Diegético elíptico – Territorio *On the air*, Otros –

b 2 Diegético citado – Territorio, *On the air*, Otros –

b 3 Diegético suspensivo – Territorio, *On the air* Otros –

b 4 Extra diegético – Interno, Otros –

c Sonido *Over*

d Sonido Acusmático

3.3.1.2.2.2. Cuadros de análisis

A. Arquitectura - análisis estructural

<u>Película:</u>	<u>Hoja:</u>
------------------	--------------

Secuencia	SMPTE	Imagen	P. proferida	Música	Ruidos def.

Cuadro 14 Análisis estructural.

Clave:

SMPTE: Código de tiempo.

P.proferida: Palabra proferida.

Ruidos def.: Ruidos definidos.

B. Funcionalidad narrativa

B.1. Análisis de la Forma del contenido

PERSONAJES				ACCIÓN					TIEMPO					ESPACIO											
Pron	Prosop.		Focaliz	Otr	Comen	Subray	Ambn	Espec	Otr	Trans	Cons		Ind	Topg	Hag	Ref	Foc	Pra	For	Ex	Am	Mg	Del	Ide	Lub
	Car	Des		Psi				nc	dc	Ag	1	2	3	4	5	En	Ed								

Cuadro 15 Funcionalidad de la música con respecto a los elementos de la forma del contenido.

Clave:

Pron.: Pronominal.

Prosop.: Prosopopeya sonora.

Car.: Caracterizadora.

Des.: Descriptiva.

Focaliz.: Focalizadora.

Otr.: Otras.

Psi.: Psicologización.

Comen.: Comentario.

Subray.: Subrayado.

Ambn.: Ambientación.

Espec.: Especificación.

nd: Anticipación no conclusa.

dc: Anticipación diegética conclusa.

Ag.: Anagnórisis.

Trans.: Transitiva.

1: Fundido encadenado.

2: Fundido a corte.

3: Corte a corte.

4: Corte a entrada.

5: Cadencia.

Cons.: Constitutiva.

En.: Tiempo de la enunciación.

Ed.: Tiempo del enunciado.

Ind.: Indicativa.

Topg.: Topográfica.

Hag.: Hagiográfica.

Ref.: Referencial.

Foc.: Focalizadora.

Prag.: Pragmática.

For.: Formante.

Ex.: Expresiva/emotiva.

Am.: Ambiental.

Mg.: Mágica.

Del.: Delimitadora.

Ide.: Identificadora.

Lub.: Lubrificadora.

B.2. Análisis de la Forma de la expresión

C. VISUALES			C. SONOROS		C. GRÁFICOS		C.TEC. BASE			SECUENCIALIDAD		
Icon.	Fot.	Mov.	Naturaleza	Colocación	Géneros	Interac.	Soporte	Desliz.	Pantalla	Trans.	Inserto	Ruptura

Cuadro 16 Funcionalidad de la música con respecto a los elementos de la forma de la expresión.

Claves:

C.: Códigos

Icon.: Iconicidad

Fot.: Fotograficidad

Mov.: Movilidad

Interac.: Interacciones con otros

códigos

Desliz.: Deslizamiento

Trans.: Transiciones

C. Capacitación audiovisual

DOMINANCIAS				SINCRONIA			EVAL. MATERICA				FOCALIZ. SONORA													
Equ	Efec	Enm	P.Son	Ident	Corp	Vect	Vel		Df. Mt	Dens	Diegética										N. Dg.			
							Mt	Na			In	Off										Over		
												D.elp.			D.Cit.			D.Sps.			ExDg.			
												St	Oa	Ot	St	Oa	Ot	St	Oa	Ot	Si		Ot	

Cuadro 17 Capacitación audiovisual, cuadro de análisis.

Claves:

Equ: Equilibrio de niveles.

Efec: Efectos.

Enm: Enmascaramientos.

P.Son: Peso sonoro.

Id: Identidad.

Cor: Corporeidad.

Vec: Vectorialidad.

Vel.: Velocidad.

Mat.: Materia.

Na.: Naturaleza.

Df.Mt.: Definición material.

Den.: Densidad.

N.Dg.: No diegético.

D.elp.: Diegético-elíptico.

D.cit.: Diegético-citado.

D.sps.: Diegético-suspensivo.

Ex.D.: Extradiegético.

St.: Sonido territorio.

Oa.: Sonido *on the air*.

Ot.: Otros.

Si.: Sonido interno.

3 3 1 2 3 Análisis técnico-operacional

El análisis técnico-operacional recurre a los indicios de registro, tratamiento y manipulación de la señal sonora que pueden ser descritos a partir de la audición de los textos audiovisuales mediante el método de los ocultadores. No se trata por tanto de un estudio tecnicista ni prolijo. Acude, exclusivamente, a aquellos parámetros que son significativos desde el punto de vista de los procesos creativos de los compositores.

3 3 1 2 3 1 Unidades orgánicas

a 1 Efectos

Tipología de efectos utilizada que es significativa en la construcción del registro musical: reverberación, eco, retardos, etc.

a 2 Panorama

Utilización creativa de la imagen espacial de la música a través de la colocación instrumental.

a 3 Ecualización

Aplicación de sistemas de ajuste tonal para la mejora en la escucha de los registros.

a 4 Sistema de mezcla

Procedimiento de mezcla utilizado en la música y en la película: mono, estéreo. *Dolby stereo system*, *Dolby digital*, *Dolby SR*, etc.

a 5 Proceso

Sistema de registro de la música utilizado en las tres fases de generación: grabación, mezcla y reduplicación —digital o analógico—.

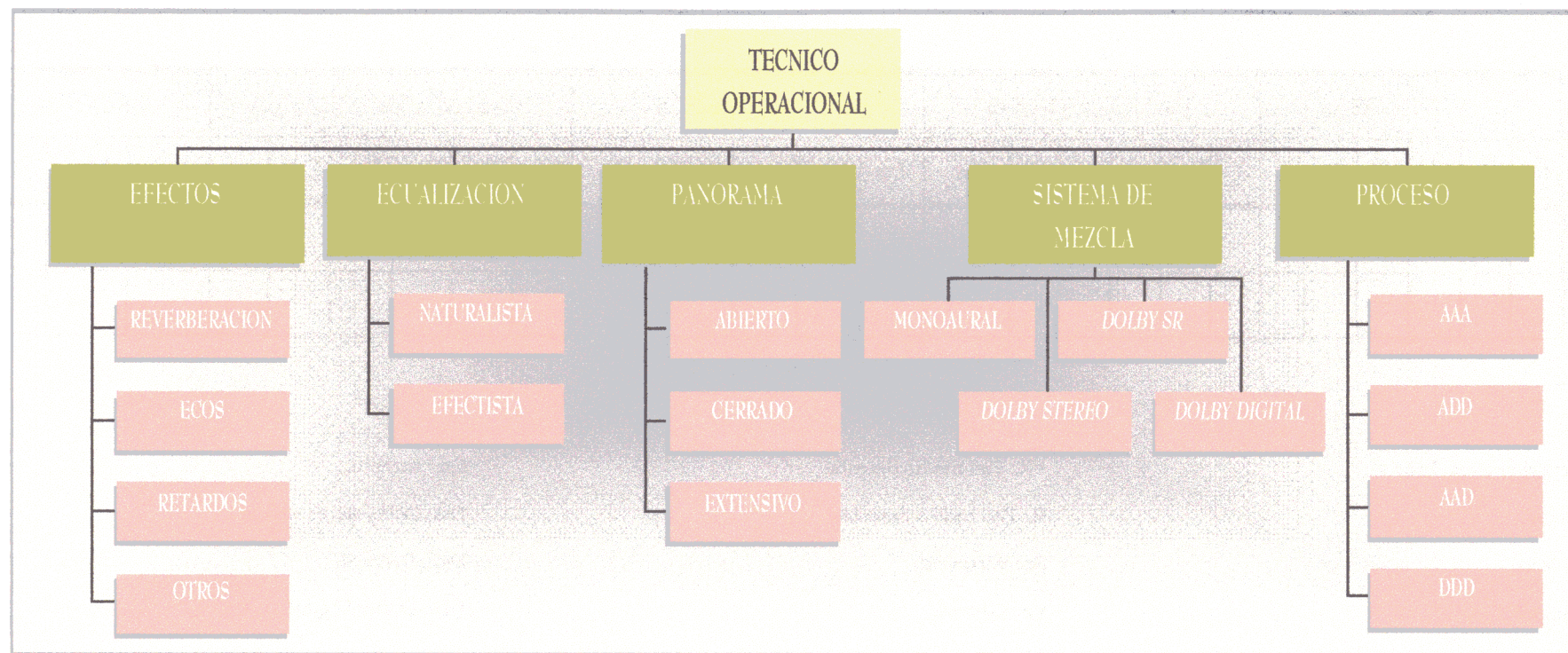


Fig. 43 Análisis técnico-operacional.

3.3.1.2.3.2. Cuadros de análisis

Nº	EFECTOS						PANORÁMICOS						ECUALIZACIÓN					SISTEMA DE MEZCLA						PROCESO		
	Rv	Dy	Ch	Fl	Gt	/	L	L=	=	=R	R	Sr	Lo	LM	M	HM	H	Mo	Est	Dss	Dsr	DD	/	Grb	Mez	Red

Cuadro 18 Gestión técnica, cuadro de análisis.

Clave:

Rv.: Reverberación, Eco.

Dy.: Delay.

Ch.: Chorus.

Fl.: Flanger.

Gt.: Gate.

/.: Otros efectos.

L.: Pan todo a izquierda.

L=: Pan medio izquierda.

=: Pan a centro.

=R.: Pan medio derecha.

R.: Pan todo a derecha.

Sr.: Surround.

Lo.: Graves.

LM.: Medio graves.

M.: Medios.

HM.: Medios agudos.

H.: Agudos.

Mo.: Monofónico.

Est.: Estéreo.

Dss: *Dolby stereo system*Dsr.: *Dolby SR*.DD.: *Dolby Digital*.

/.: Otros sistemas.

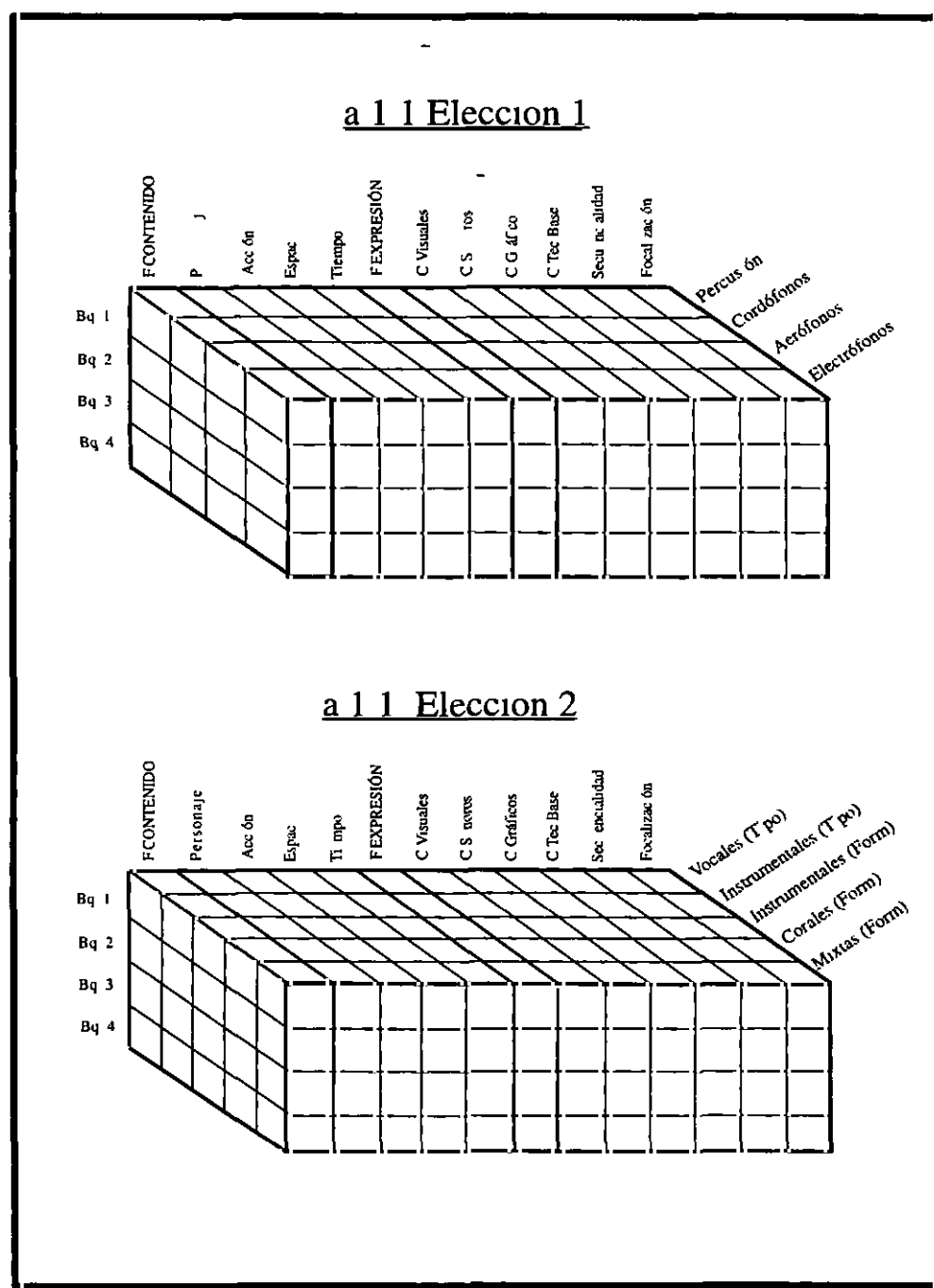
Grb.: Grabación.

Mez.: Mezclas.

Red.: Reduplicación.

3 3 1 2 4 Analisis combinado

Los siguientes cuadros tridimensionales están estructurados como una secuencia de parrillas de análisis. Cubre el cruce entre los elementos narrativos –forma del contenido y forma de la expresión– con todos los aspectos estudiados en el análisis musical –por grupos en cada cuadro–



Cuadro 19 Eleccion timbrica vs elementos narrativos

a.1.2. Ámbito

CONTENIDO	EXPRESSION										Especificación			
	P	As	E	T	C	C	C	C	S	F	Reg	Test	Cal	Dist
Bq 1														
Bq 2														
Bq 3														
Bq 4														

a 1 3 Contraste y a 1 4 Idioma

CONTENIDO	EXPRESSION										Especificación			
	P	As	E	T	C	C	C	C	S	F	Reg	Test	Cal	Dist
Bq 1														
Bq 2														
Bq 3														
Bq 4														

Cuadro 20 *Ámbito: contraste e idioma vs elementos narrativos*

a 2 Dinámicas

	F CONTENIDO	Personaje	Acción	Espacio	Tiempo	F EXPRESIÓN	C Visuales	C Sonoros	C Gráficos	C Tec Base	Secuencialidad	Focalización	Repertorio (Voc)			
													Variedad (Voc)		Efectos	Presencia
Bq 1																
Bq 2																
Bq 3																
Bq 4																

a 3 Tejido

	F CONTENIDO	Personaje	Acc 6	Espacio	Tiempo	F EXPRESIÓN	C Visuales	C Sonoros	C Gráficos	C Tec Base	Secuencialidad	Focalización	Trama				
													Eq/Cg (Tx)	Av/Sp (Tx)	Dl/Gs (Tx)	S/D (Tx)	Cu/Ec (Tx)
Bq 1																	
Bq 2																	
Bq 3																	
Bq 4																	

Cuadro 21 Dinámicas y tejido vs elementos narrativos

b 1 Color armónico

	CONTENIDO				EXPRESIÓN							
	P	na	As	Es	Temp	CV	CG	CG	CT	N	F	
Bq 1												Reacción
Bq 2												Act. tiene
Bq 3												Llam. (foc)
Bq 4												Simul. (foc)

b.2. Tensión armónica

	CONTENIDO				EXPRESIÓN							
	P	na	As	Es	Temp	CV	CG	CG	CT	N	F	
Bq 1												Reacción
Bq 2												Act. tiene
Bq 3												Llam. (foc)
Bq 4												Simul. (foc)

Cuadro 22 Color y tensión armónica vs elementos narrativos

b 3 Contrapunto

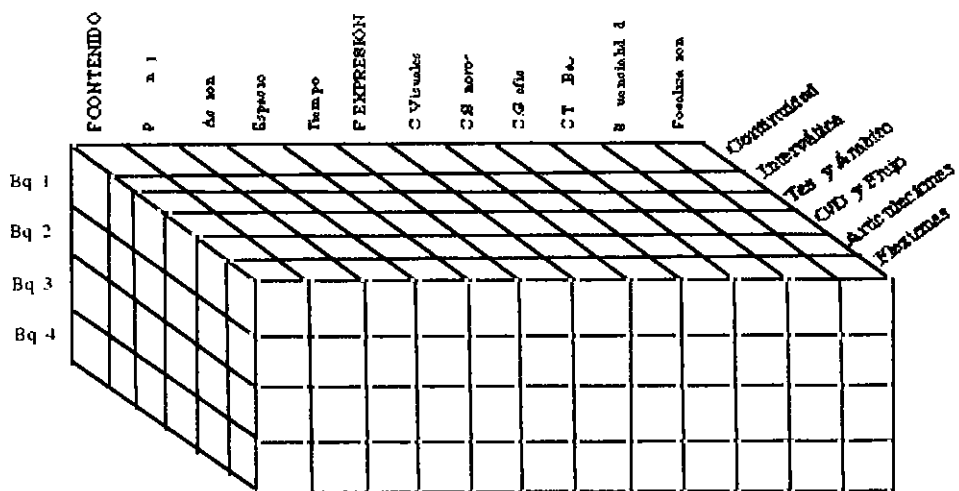
	FCONTENIDO													
	Personaje	Acción	Espacio	Tiempo	FEXPRESIÓN	C Visuales	C Sonoros	C Gráfico	C Tec Base	Secuencialidad	Focalización	Polfónica	Contrapuntística	Imitativa
Bq 1														
Bq 2														
Bq 3														
Bq 4														

c Melodía 1

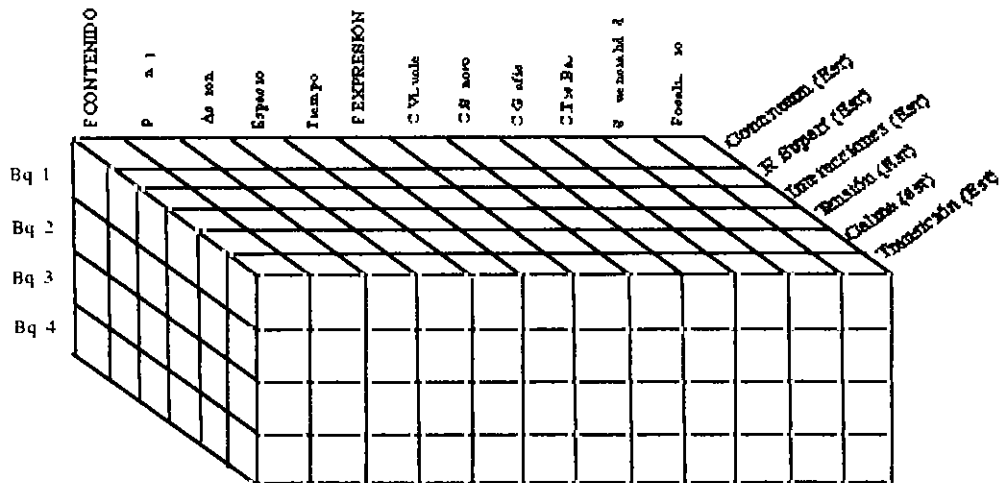
	FCONTENIDO														
	Personaje	Acción	Espacio	Tiempo	FEXPRESIÓN	C Visuales	C Sonoros	C Gráficos	C Tec Base	Secuencialidad	Focalización	Tipo	Diseño	Perfil (Mov)	Densidad (Mov)
Bq 1															
Bq 2															
Bq 3															
Bq 4															

Cuadro 23 *Contrapunto y melodía vs elementos narrativos*

c Melodía 2



d Ritmo



Cuadro 24 *Melodía y ritmo vs elementos narrativos*

3.3.2. De la deconstrucción del texto

En el estudio concreto de la obra musical de un compositor es especialmente laborioso distanciar las reflexiones puramente teóricas de sus correlatos prácticos. Cuando produce, cuando hace de la expresión un acto insubordinado a la razón del juicio estético, el creador dispensa sus objetivos, articula los medios que le llevan a su éxito, y juzga sobre la bondad, verdad y belleza de su materia artística sin la conciencia de activar, en cada paso, un ingrediente de libertad que posiblemente esté fuera de todo esquema. Esta evidencia, sin embargo, debe servir de pretexto para alentar la continuidad de una penitente intención por ahondar en los intersticios que esas libertades creativas muestran. Es en ellos donde está el espacio que permite codiciar la comprensión, aunque sea en una pequeña y limitada faz, de los modelos constructivos de los compositores.

3.3.2.1. Las películas: resúmenes argumentales

3.3.2.1.1. Besos y abrazos

Marichu va a celebrar su cumpleaños y espera que su hermano llegue a Pamplona. Pero su hermano, un profesor de dibujo en la capital, llama para decir que no puede ir, y esa misma noche muere quemado a manos de unos *skindheads*.

Ella intentará reconstruir las extrañas circunstancias que rodearon

la muerte de su hermano. Llegará muy lejos y, en el camino, encontrará amores y odios.



3.3.2.1.2. Del rosa al amarillo

Guillermo, de 12 años, está enamorado de Margarita, de 13. Un día Margarita, por medio de su mejor amiga, la Ratona, confiesa a Guillermo que le gusta. Cuando llegan las vacaciones se tienen que separar, pero Margarita en la playa y Guillermo en el campo, intercambian cartas de amor. A la vuelta, Guillermo se pone sus primeros pantalones largos y corre a reunirse con su amada, pero sólo se encuentra a la Ratona con un nuevo mensaje.

Valentín y Josefina pasan sus últimos años en el asilo. Como allí hombres y mujeres están separados, se conforman con cambiar cartas y tiernas miradas en la capilla.



3.3.2.1.3. El primer cuartel

Mientras Fernando del Castillo, capitán del ejército carlista, resiste heroicamente el ataque de las tropas liberales al mando del duque de Ahumada, su hermano Gregorio huye cobardemente. El heroísmo de Fernando no pasa inadvertido para el duque, que, terminada la guerra, le ayuda a regresar a su pueblo, en la provincia de Córdoba, donde su casa y sus bienes han sido confiscados por el Gobierno y están a punto de caer en manos del cacique, Don Tomás, que, juntamente con Ramos, maneja las partidas de bandoleros, de las que nombra capitán a Gregorio.



El duque de Ahumada ofrece a Fernando el puesto de capitán en el nuevo instituto de la Guardia Civil. Fernando acepta la oferta y al cabo de poco tiempo se hace cargo de la vigilancia de la provincia de Córdoba, precisamente en su ciudad. Inmediatamente comienza la acción de la Guardia Civil. El resultado es que la

mayoría de los bandoleros mueren y otros, con el propio Gregorio a la cabeza, caen prisioneros. En el traslado de los presos surge una nueva emboscada que, en principio, tiene éxito,

3.3.2.1.4. Entre rojas

Lucía, una joven bailarina de brillante futuro, es encarcelada por ser novia de un militante contra el régimen de Franco. El proceso de toma de conciencia por verse entre rejas y entre rojas, en la cárcel de Yebes, supone una difícil adaptación que no termina de encajar.

Es el año anterior al final de la dictadura, y Lucía se deja querer y proteger por sus compañeras, obliga-

puesto que los presos logran escapar. El capitán Castillo se lanza en persecución de los bandoleros, consiguiendo aniquilar a la partida.

das a compartir techo, comida y desesperación. Y la libertad tras la ventana.

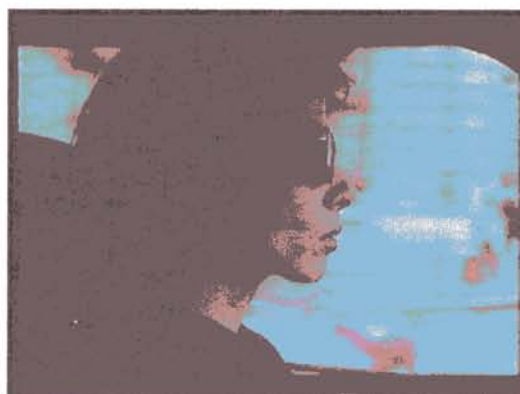


3.3.2.1.5. Intruso

Ramiro y Luisa viven en una desahogada posición, y en su hogar reina la felicidad. En el pasado, el recuerdo de Ángel —exmarido de Luisa, y amigo íntimo de Ramiro y de ella en su juventud— permanece oculto.

Un día, casi quince años después de haberle visto por última vez, Luisa se encuentra con Ángel, queda impresionada por su aspecto enfermo y mendicante, y decide llevarle a casa. Con amargura, Ramiro acepta que

viva con ellos hasta que se restablezca. Pero Ángel, lleno de rencor, tiene otros planes. Ramiro y Luisa, sin darse cuenta, han metido a un intruso en su propia casa.



3.3.2.1.6. La Petición

Primavera de 1900; norte de España. En el centro de una sociedad burguesa y organizada existen pensamientos, deseos y situaciones que deben permanecer ocultos. Teresa, hija única de una familia acomodada, piensa sólo en sí misma. Aparentemente, nada puede turbar su conducta. Desde niña, Teresa logra disimular sus pequeñas maldades y consigue que otros paguen por ella. El propio Miguel será, al cabo de los años, su amante oculto.

Mientras, otro hombre, Julián, su vecino mudo y que la desea en sus ensoñaciones, acabará siendo en sus manos un peón sumiso y obediente. Miguel muere de manera accidental

en los brazos de Teresa, y Julián se compromete a sacar su cuerpo de la habitación de Teresa bajo una promesa de amor. Teresa matará para conservar su armonía social. Al mismo tiempo, un joven aristócrata pedirá su mano. Sus secretos, sus víctimas, permanecerán hundidas en el fondo del lago mientras, vestida de blanco, inicia el vals de la mano de Mauricio.



3.3.2.1.7. Morirás en Chafarinas

Los soldados Jaime y Cidraque viven la rutina uniformada de un cuartel de Melilla con una sola y deseada pretensión: terminar la mili cuanto antes.

Un día comienzan a suceder en su cuartel unas extrañas muertes que les obligan a convertirse en improvisados detectives. La trama incluirá a la mujer de su capitán y un buen número de mandos. Lo que pa-

rece, en principio, una cuestión sin importancia, terminará por complicar peligrosamente su estancia en filas.



3.3.2.1.8. Samba

Una cantante llamada Laura triunfa y suscita el amor de un viejo millonario que, no pudiendo resistir los celos, la mata. Unos contrabandistas, encargados de ocultar el cadáver, descubren a una muchacha llamada Belén de asombroso parecido con Laura. El concurso *Chica da Silva* pone a Belén en manos de los hombres del millonario y la obligan a que actúe como si fuese Laura.

El novio de Belén, desconcertado por su extraña desaparición, empezará a investigar y descubrirá toda una insólita trama.



3.3.2.1.9. Sombras en una batalla

Al suroeste de la provincia de Zamora, en tierras que hacen frontera con Portugal, vive una mujer, Ana, ejerciendo su profesión de veterinaria. Tiene una hija y un compañero de trabajo con los que comparte sus quehaceres diarios y su rutina.

El encuentro casual con un misterioso hombre despierta voces antiguas que la vuelven a reclamar. A partir de entonces, viejos sentimientos

y recuerdos tiran de ella, arrastrándola de nuevo hacia aquella batalla olvidada en la que, durante años, desempeñó el papel de una sombra borrosa a la que nadie hubiera podido identificar.



3 3 2 2 Estudio musical

3 3 2 2 1 Análisis del sonido

a 1 Timbre

No hay innovaciones idiomáticas ni en cuanto a los instrumentos, ni por lo que se refiere a la composición de los conjuntos instrumentales. Si aparecen esas innovaciones, en algunos compositores con respecto a su lenguaje personal.

a 1 1 Elección

a 1 1 1 Instrumentos

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Tipo Instrumentales naturales occidentales

⇒ Clasificación violín, viola y cello (cordofonos frotados) piano (cordofono percutido) fagot (aerofono madera doble lengüeta) y acordeon (aerófono familia de las armónicas)

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Tipo Instrumentales y vocales naturales occidentales y electrofonos novedosos

⇒ Clasificación Flauta (aerofono madera bisel) bajo eléctrico (electrofono de producción mecánica) batería (percusión indeterminada) violín, viola cello contrabajo (cordofonos frotados)

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Tipo Instrumentales naturales occidentales

⇒ Clasificación cordofonos frotados aerofonos madera –de bisel lengüeta y doble lengüeta– y metales –semiesfera copa y cono– y percusión indeterminada

ENTRE ROJAS

⇒ Tipo Instrumentales y vocales naturales occidentales y electrofonos novedosos

⇒ Clasificación Guitarra acustica (cordófono pulsada) Bateria (percusión indeterminada) bajo eléctrico guitarra eléctrica sintetizador (electrófonos producción mecánica) Contralto

INTRUSO

⇒ Tipo Instrumentales naturales occidentales

⇒ Clasificación Violin viola cello y contrabajo (cordófonos frotados) piano (cordófono percutido) trompeta (aerófono metal semiesfera) y celesta (percusión determinada)

LA PETICIÓN

⇒ Tipo Instrumentales y vocales naturales occidentales

⇒ Clasificación Violin viola cello contrabajo (cordófonos frotados) piano clave (cordófonos percutidos) celesta (percusión determinada) Soprano

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ Tipo Instrumentales naturales occidentales

⇒ Clasificación Cordófonos frotados aerófonos madera –de bisel lengüeta y doble lengüeta– y metales –semiesfera copa y cono– y percusión indeterminada

SAMBA

⇒ Tipo Instrumentales y vocales naturales occidentales y exóticos

⇒ Clasificación Cordófonos frotados aerófonos madera –de bisel lengüeta y doble lengüeta– y metales –semiesfera copa y cono– y percusión indeterminada

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Tipo Instrumentales naturales occidentales

⇒ Clasificación Violin viola (cordófonos frotados) piano (cordófono percutido) flauta contralto (aerófono madera bisel) y saxofón baritono (aerófono madera lengüeta)

a 1 1 2 Formaciones

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Instrumental de cámara Septeto aunque se presentan como máximo como sexteto

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Diferentes formaciones instrumentales de cámara En las canciones son formaciones mixtas de cámara –aunque no son del compositor son pregrabaciones–

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Instrumental sinfónica orquesta

ENTRE ROJAS

⇒ Instrumental de cámara y mixta de cámara –en las canciones–

INTRUSO

⇒ Instrumental de cámara

LA PETICIÓN

⇒ Instrumental de cámara y en el bloque final mixta de cámara

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ Instrumental sinfónica orquesta

SAMBA

⇒ Instrumental sinfónica orquesta y mixta orquesta con voz –en las canciones–

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Instrumental de cámara

a 1 2 Ambito

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Espectro De medio grave a medio agudo

⇒ Registro Entre octava 3 y octava 6

⇒ Tesituras Normal

⇒ Calidad de los registros Buena

⇒ Distribucion Las cuerdas trabajan el registro medio y medio grave el fagot el medio grave el piano todo el registro el acordeón el medio y medio agudo

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Espectro De grave a agudo

⇒ Registro Entre octava 2 y octava 7

⇒ Tesituras Normal Algunos instrumentos forzada en el grave

⇒ Calidad de los registros Buena

⇒ Distribucion Cada instrumento trabaja su registro natural aunque algunos lo fuerzan

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Espectro De grave a muy agudo

⇒ Registro Entre octava 2 y octava 8

⇒ Tesituras Normal

⇒ Calidad de los registros Buena

⇒ Distribución Por familias instrumentales

ENTRE ROJAS

⇒ Espectro De grave a agudo

⇒ Registro Entre octava 3 y octava 7

⇒ Tesituras Normal

⇒ Calidad de los registros Buena

⇒ Distribucion Logica del instrumento

INTRUSO

⇒ Espectro De grave a agudo

⇒ Registro Entre octava 2 y octava 7

- ⇒ Tesituras Normal
- ⇒ Calidad de los registros Buena
- ⇒ Distribucion Amplia dentro de la logica de cada instrumento

LA PETICIÓN

- ⇒ Espectro De grave a muy agudo
- ⇒ Registro Entre octava 2 y octava 8
- ⇒ Tesituras Normal Forzando por agudos
- ⇒ Calidad de los registros Buena
- ⇒ Distribucion Amplia dentro de la logica de cada instrumento

MORIRAS EN CHAFARINAS

- ⇒ Espectro De grave a agudo
- ⇒ Registro Entre octava 2 y octava 7
- ⇒ Tesituras Normal
- ⇒ Calidad de los registros Buena
- ⇒ Distribucion Por familias instrumentales

SAMBA

- ⇒ Espectro De grave a agudo
- ⇒ Registro Entre octava 2 y octava 7
- ⇒ Tesituras Normal
- ⇒ Calidad de los registros Buena
- ⇒ Distribución Por familias instrumentales

SOMBRAS EN UNA BATALLA

- ⇒ Espectro De grave a agudo
- ⇒ Registro Entre octava 2 y octava 8
- ⇒ Tesituras Normal Forzando en agudos
- ⇒ Calidad de los registros Buena
- ⇒ Distribucion Logica ampliada de los instrumentos

INDICE ACUSTICO

OCTAVA 1 de 32 pies

8va Dos octavas más abajo

OCTAVA 2 de 16 pies

8va Una octava más abajo

OCTAVA 3 de 8 pies

OCTAVA 4 de 4 pies

OCTAVA 5 de 2 pies

OCTAVA 6 de 1 pie

OCTAVA 7 de 6 pulgadas

8va **OCTAVA 8 de 3 pulgadas**

Fuente: J. Franco Rolando

Fig 44 Índice acústico

a 13 Contraste

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Grado Nivel bajo tipo gradual
- ⇒ Frecuencia Nivel baja duracion media

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Grado Nivel alto tipo drastico
- ⇒ Frecuencia Nivel media duracion pequeña

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Grado Nivel alto tipo drastico
- ⇒ Frecuencia Nivel alta duracion media

ENTRE ROJAS

- ⇒ Grado Nivel bajo tipo gradual

⇒ Frecuencia Nivel baja duracion media

INTRUSO

⇒ Grado Nivel bajo tipo gradual

⇒ Frecuencia Nivel media duracion grande

LA PETICIÓN

⇒ Grado Nivel bajo tipo drastico

⇒ Frecuencia Nivel media duracion media

MORIRAS EN CHAFARINAS

⇒ Grado Nivel alto tipo gradual

⇒ Frecuencia Nivel media duracion media

SAMBA

⇒ Grado Nivel alto tipo drastico

⇒ Frecuencia Nivel baja duracion media

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Grado Nivel alto tipo drastico

⇒ Frecuencia Nivel media duracion media

a 1 4 Idioma

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Instrumentos Comun

⇒ Conjuntos Innovador de su lenguaje

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Instrumentos Innovador de su lenguaje

⇒ Conjuntos Innovador de su lenguaje

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Instrumentos Comun

⇒ Conjuntos Comun

ENTRE ROJAS

- ⇒ Instrumentos Comun
- ⇒ Conjuntos Innovador de su lenguaje

INTRUSO

- ⇒ Instrumentos Innovador de su lenguaje (por ejemplo en los efectos de la trompeta etc)
- ⇒ Conjuntos Innovador de su lenguaje (en la conjuncion de la trompeta con las cuerdas)

LA PETICIÓN

- ⇒ Instrumentos Comun
- ⇒ Conjuntos Innovador de su lenguaje (el clave con las cuerdas y el piano)

MORIRÁS EN CHAFARINAS

- ⇒ Instrumentos Comun
- ⇒ Conjuntos Innovador de su lenguaje (orquesta sinfónica)

SAMBA

- ⇒ Instrumentos Comun
- ⇒ Conjuntos Comun

SOMBRAS EN UNA BATALLA

- ⇒ Instrumentos Innovador de su lenguaje (*pizzicatos frulatos glisandos* etc)
- ⇒ Conjuntos Innovador de su lenguaje (el quinteto mixto madera cuerda más piano)

a 2 Dinamica

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Vocabulario repertorio de *p* a *ff* Variedad media
- ⇒ Efectos personales No
- ⇒ Presencia Explicita
- ⇒ Contraste Diversidad estilo normalizado relación banda sonora baja Frecuencia Lineal Tipo por bloques

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Vocabulario de *pp* a *ff* Variedad alta
- ⇒ Efectos personales *S₁* Batidos en los graves apantallados etc
- ⇒ Presencia Explícita e Implícita Depende del bloque En los de carácter popular implícita en los otros explícita
- ⇒ Contraste Diversidad Estilo ampliado relación banda sonora media Frecuencia Circular Tipos Escalonada

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Vocabulario de *pp* a *ff* Variedad alta
- ⇒ Efectos personales *S₁*, dinámica de los *crescendos* cortes
- ⇒ Presencia Explícita
- ⇒ Contraste Diversidad estilo ampliado relación banda sonora media Frecuencia Repetitiva Tipos por bloques

ENTRE ROJAS

- ⇒ Vocabulario de *pp* a *fff* Variedad media
- ⇒ Efectos personales No
- ⇒ Presencia Implícita
- ⇒ Contraste Diversidad estilo normalizado, relación banda sonora media Frecuencia Repetitiva Tipos por bloques

INTRUSO

- ⇒ Vocabulario de *pp* a *ff* Variedad media
- ⇒ Efectos personales *S₁* en las cuerdas y la trompeta
- ⇒ Presencia Explícita
- ⇒ Contraste Diversidad estilo ampliado relación banda sonora media Frecuencia Lineal Tipos pendiente

LA PETICIÓN

- ⇒ Vocabulario de *pp* a *fff* Variedad media
- ⇒ Efectos personales *S₁*, en la soprano y el vibráfono

⇒ Presencia Explícita

⇒ Contraste Diversidad estilo normalizado relacion banda sonora baja
Frecuencia Iterativa Tipos por bloques

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ Vocabulario de *pp* a *fff* Variedad alta

⇒ Efectos personales Si en el tratamiento de las cuerdas

⇒ Presencia Explícita

⇒ Contraste Diversidad estilo normalizado relacion banda sonora media
Frecuencia Repetitiva Tipos por bloques

SAMBA

⇒ Vocabulario de *p* a *fff*

⇒ Efectos personales No

⇒ Presencia Explícita

⇒ Contraste Diversidad estilo normalizado relacion banda sonora media
Frecuencia Lineal Tipos escalonada

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Vocabulario de *p* a *fff* Variedad media

⇒ Efectos personales si en los *frulatos* agudos de la flauta los picados del piano

⇒ Presencia Explícita

⇒ Contraste Diversidad estilo ampliado relacion banda sonora baja
Frecuencia Lineal Tipos por bloques

a 3 Tejido

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Trama melodía acompañada

⇒ Textura equilibrada alternada delgada simple y continua

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Trama por secciones Bloques de melodía acompañada bloques homoritmicos y bloques homofonicos

⇒ Textura equilibrada superpuesta gruesa simple entrecortada

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Trama melodía acompañada y bloques homofonicos

⇒ Textura cargada superpuesta gruesa duplicada continua

ENTRE ROJAS

⇒ Trama por secciones Bloques homofonicos homorimicos y bloques de melodía acompañada

⇒ Textura equilibrada alternada delgada simple y continua

INTRUSO

⇒ Trama por secciones Bloques de melodía acompañada y bloques de polifonía muy libre

⇒ Textura equilibrada alternada gruesa duplicada y continua

LA PETICION

⇒ Trama Melodía acompañada con polifonía libre

⇒ Textura cargada alternada gruesa duplicada y entrecortada

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ Trama melodía acompañada

⇒ Textura equilibrada superpuesta gruesa duplicada y continua

SAMBA

⇒ Trama melodía acompañada

⇒ Textura cargada superpuesta gruesa duplicada y entrecortada

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Trama polifónica y contrapuntística –imitaciones por movimiento directo– y melodía acompañada

⇒ Textura equilibrada alternada delgada simple y continua

3 3 2 2 2 Análisis armónico

b 1 Armonia y contrapunto

Cuando más colorístico y sentimental es el planteamiento armónico, menos independiente y hermética es la estructura. Resulta más sencillo ajustar los elementos colorísticos a los planteamientos dramáticos, que partir de una estructura firme que podría entrar en conflicto con la propia organización de la trama dramática.

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Color

- ◇ Recursos menor triadas posición abierta tonalidad luminosa
- ◇ Ambiente colorístico acórdico consonante estable uniforme mayor y menor diatónica
- ◇ Vocabulario y sintaxis tonalidad

⇒ Tensión

- ◇ Resoluciones y desarrollos cadencias perfectas semicadencias y cadencias rotas Cortos y reiterativos
- ◇ Módulo al compás

⇒ Contrapunto no hay

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Color

- ◇ Recursos menor triadas posición abierta tonalidad oscura
- ◇ Ambiente colorístico acórdico consonante estable variado mayor y menor diatónica
- ◇ Vocabulario y sintaxis tonalidad ampliada

⇒ Tensión

- ◇ Resoluciones y desarrollos variadas en el marco de la tonalidad Largos y novedosos

◊ Módulo variado desde una parte de compás a varios compases

⇒ Contrapunto no hay

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Color

◊ Recursos menor y mayor triadas posición abierta tonalidad luminosa y oscura

◊ Ambiente colorístico acórdico consonante activo variado mayor y menor diatónica

◊ Vocabulario y sintaxis tonalidad

⇒ Tension

◊ Resoluciones y desarrollos cadencias perfectas semicadencias cadencias rotas y alguna cadencia plagal Largos y reiterativos

◊ Módulo normalmente al compás y al medio compás

⇒ Contrapunto no hay

ENTRE ROJAS

⇒ Color

◊ Recursos menor triadas posición cerrada tonalidad luminosa y oscura

◊ Ambiente colorístico acórdico consonante estable uniforme menor diatónica

◊ Vocabulario y sintaxis tonalidad

⇒ Tension

◊ Resoluciones y desarrollos semicadencias cadencias perfectas y plagales Largos cortos y reiterativos

◊ Módulo al compás y a los dos compases

⇒ Contrapunto no hay

INTRUSO

⇒ Color

◊ Recursos menor triadas posición cerrada tonalidad luminosa y oscura

- ◊ Ambiente de coloristico a tensional de acórdico a contrapuntistico de consonante a disonante de estable a activo de uniforme a variado menor diatonica y cromatica
- ◊ Vocabulario y sintaxis tonalidad expandida

⇒ Tension

- ◊ Resoluciones y desarrollos en progresión circular De cadencias perfectas y semicadencias a encadenamientos pedales modulantes sin resolucion Largos novedosos originales
- ◊ Modulo variable

⇒ Contrapunto imitaciones polifonicas muy libres

LA PETICIÓN

⇒ Color

- ◊ Recursos menor y mayor triadas posición abierta tonalidad luminosa y oscura
- ◊ Ambiente coloristico y tensional, acórdico consonante activo uniforme mayor y menor diatonica y cromática
- ◊ Vocabulario y sintaxis tonalidad abierta

⇒ Tension

- ◊ Resoluciones y desarrollos cadencias perfectas semicadencias cadencias rotas Largos reiterativos y novedosos
- ◊ Modulo al compas a los dos compases

⇒ Contrapunto polifonia celular muy libre

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ Color

- ◊ Recursos menor triadas posicion cerrada tonalidad luminosa
- ◊ Ambiente coloristico acordico consonante activo uniforme menor modal exotica
- ◊ Vocabulario tonalidad abierta

⇒ Tensión

- ◊ Resoluciones y desarrollos progresiones modales cadencias imperfectas semicadencias y cadencias plagales Largos y reiterativos
- ◊ Módulo al compas y a los dos compases

⇒ Contrapunto No hay

SAMBA

⇒ Color

- ◊ Recursos menor y mayor triadas posición abierta tonalidad luminosa y oscura
- ◊ Ambiente colorístico y tensional acordeo disonante consonante activo variado mayor y menor diatónica
- ◊ Vocabulario y sintaxis tonalidad

⇒ Tensión

- ◊ Resoluciones y desarrollos variable cadencias perfectas semicadencias progresiones armónicas
- ◊ Módulo variable

⇒ Contrapunto no hay

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Color

- ◊ Recursos posición cerrada tonalidad oscura
- ◊ Ambiente tensional acordeo y contrapuntístico disonante activo y estable uniforme original
- ◊ Vocabulario y sintaxis disonancia estructural muy organizada

⇒ Tension

- ◊ Resoluciones y desarrollos progresiones imitativas resoluciones excepcionales
- ◊ Módulo de unidad melódica

⇒ Contrapunto texturas interdependientes imitaciones motivicas con empleo de mecanismos como la inversión

3 3 2 2 3 Análisis melódico

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Tipo melodía diatónica

⇒ Diseño instrumental por saltos continuo

⇒ Movimiento

- ◊ Perfil complejo (descendente - ascendente)

- ◊ Densidad baja
- ⇒ Modulo el motivo (elemental)
- ⇒ Continuidad por recurrencia (tipo aa) y variacion
- ⇒ Motivos
 - ◊ Intervalica es disjunto y simple los intervalos predominantes son la segunda mayor la cuarta y quinta justas
 - ◊ Diseño es ondulado quebrado diatonico y en el ambito de una octava



Fig 45 Motivo melódico en Besos y abrazos

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Tipo diatónica
- ⇒ Diseño instrumental por saltos articulada



Fig 46 Frase melódica en Del rosa al amarillo

- ⇒ Movimiento
 - ◊ Perfil descendente
 - ◊ Densidad media
- ⇒ Modulo frase (elemental)
- ⇒ Continuidad por secuencia y por recurrencia (aba)

⇒ Motivos

- ◇ Intervalica pos saltos simple Intervalos predominantes sexta y tercera menores
- ◇ Diseños diatonismo ambito de dos octavas descendente

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Tipo diatonica

⇒ Diseño *cantabile* conjunto articulada

⇒ Movimiento

- ◇ Perfil lineal
- ◇ Densidad alta

Motivo melódico A

El primer cuartel

Fig 47 Frase melódica en El primer cuartel

Variaciones temáticas

El primer cuartel

Fig 48 Variaciones temáticas en El primer cuartel

⇒ Modulo frases (elemental)

⇒ Continuidad por variaciones (desarrollo) y recurrencia (aba)

⇒ Motivos

◊ Intervalica conjunto simple intervalos predominantes de segunda (mayor y menor) y cuartas justas

◊ Diseños ondulante diatónico con un ámbito de octava

ENTRE ROJAS

⇒ Tipo diatonica

⇒ Diseño cantabile conjunto articulada

⇒ Movimiento

◊ Perfil Complejo

◊ Densidad media

Frases melódicas

Entre Rojas

Fig 49 Frases melódica en Entre Rojas

⇒ Modulo por frases (elemental)

⇒ Continuidad por recurrencia (aba) y desarrollo por variacion

⇒ Motivos

- ◊ Intervalica distancias disjuncto simple intervalos predominantes segundas y terceras
- ◊ Diseños ondulado quebrado diatonica y con un ambito de dos octavas

INTRUSO

⇒ Tipo diatonica y cromatica

⇒ Diseño *cantabile* conjunto continua

⇒ Movimiento

- ◊ Perfil lineal descendente
- ◊ Densidad alta

⇒ Modulo por frases (elemental)

⇒ Continuidad por recurrencia (aba) desarrollo por tecnicas contrapuntisticas y por variación

⇒ Motivos

- ◊ Intervalica conjuntos simple Intervalos predominantes segundas y terceras
- ◊ Diseños ondulante diatonica y ambito de una octava

Frase melodica

Intruso

Fig 50 Frase melodica en Intruso

LA PETICIÓN

⇒ Tipo diatonica

⇒ Diseño instrumental por saltos articulado

⇒ Movimiento

◇ Perfil Lineal descendente

◇ Densidad alta

⇒ Modulo motivo (elemental)

⇒ Continuidad por recurrencia (aa) y en algunos bloques por desarrollo (variacion)

⇒ **Motivos**

◊ Interválica por saltos simple Intervalo predominante cuartas y quintas

♦ Diseños ondulante quebrada ambito de dos octavas y diatónica

Motivo A

La Petición

Motivo B

La Petición

Motivo C

La Petición

Fig 51 *Motivos melódicos en La petición*

MORIRAS EN CHAFARINAS

⇒ Tipo exotica

⇒ Diseño instrumental conjunto articulada

⇒ Movimiento

◇ Perfil ascendente

◇ Densidad alta

⇒ Modulo frase (elemental)

⇒ Continuidad por recurrencia (aa) y por desarrollo (variacion)

⇒ Motivos

◇ Intervalica conjunto simple Intervalo predominante segundas y terceras

◇ Diseños ascendente descendente exótica ambito de una octava

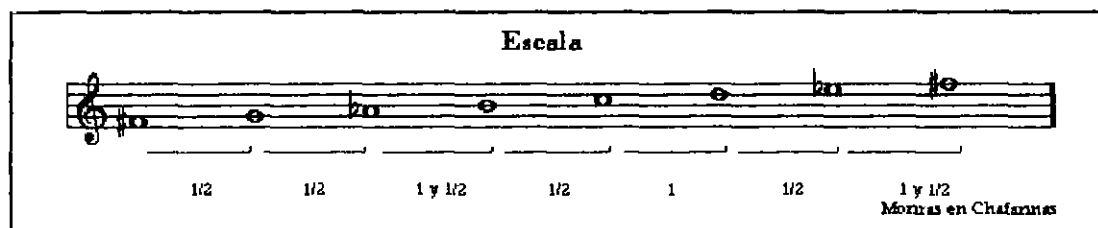


Fig 52 Modo escalístico en Morirás en Chafarinas



Fig 53 Motivo melódico en Morirás en Chafarinas

SAMBA

⇒ Tipo diatonico-cromatico

⇒ Diseño instrumental por saltos articulada (incidental) cantabile conjunta continua (canciones)

⇒ Movimiento

◇ Perfil lineal ascendente

◇ Densidad alta

⇒ Modulo motivos (elemental)

⇒ Continuidad por recurrencia (aa aba)

⇒ Motivos

◇ Intervalica disjunta simple Intervalos predominantes sexta y tercera

- ◊ Diseños diatonico-cromatico ambito de dos octavas ondulada ascendente



Fig 54 Motivo melodico en Samba

SOMBRAS EN UNA BATALLA

- ⇒ Tipo modo construido
- ⇒ Diseño cantabile conjunto articulado
- ⇒ Movimiento
 - ◊ Perfil lineal descendente
 - ◊ Densidad media
- ⇒ Modulo motivos (elemental)
- ⇒ Continuidad por recurrencia (aba) y por desarrollo (secuencias y tecnicas contrapuntisticas)
- ⇒ Motivos
 - ◊ Intervalica disjunto simple Intervalos predominantes segundas y terceras
 - ◊ Diseños cromatico ondulado ambito de una octava

Fig 55 Motivo melodico en Sombras en una batalla

3 3 2 2 4 Analisis ritmico

d 1 Estratos

BESOS Y ABRAZOS

⇒ *Continuum*

◇ Metro valores de negra

◇ Pulso a 50 bpm

⇒ Ritmo de superficie en grupos de negra Notacion figurativa

⇒ Interacciones

◇ Ritmo sonido compas de compasillo entrada en anacrusa

◇ Ritmo armonia valor de redonda

◇ Ritmo-melodia redonda

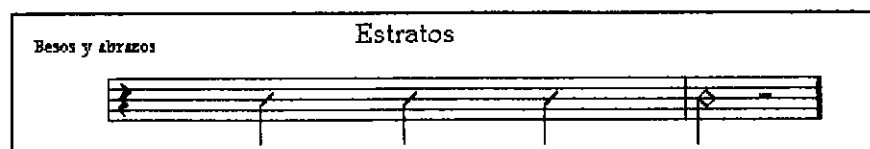


Fig 56 Estrato ritmico en Besos y abrazos

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ *Continuum*

◇ Metro negra con puntillo

◇ Pulso negra con puntillo a 60 bpm

⇒ Ritmo de superficie el esquema es negra con puntillo ligada a negra y corchea El tipo de notacion es figurativa

⇒ Interacciones


◇ Ritmo sonido Valores largos articulacion cadencias armonicas en valores de compás

◇ Ritmo armonia variable

◇ Ritmo melodia discontinuo

Motivo A

Estratos



Del rosa al amarillo

Fig 57 Estrato ritmico en Del rosa al amarillo

EL PRIMER CUARTEL

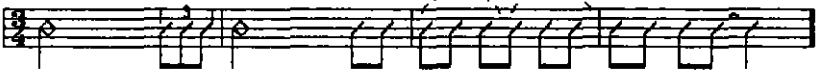
⇒ Continuum

- ◇ Metro a la negra y a la negra con puntillo
- ◇ Pulso negra a noventa bpm y negra con puntillo a cincuenta bpm

⇒ Ritmo de superficie blanca grupo de corcheas en tresillo y grupo de corcheas u negra corchea con puntillo y semicorchea y negra Tipo de notacion figurativa

Motivo C


Estratos



El primer cuartel

Motivo D

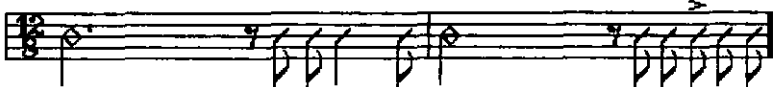
Estratos



El primer cuartel

Motivo G

Estratos



El primer cuartel

Fig 58 Estratos ritmicos en El primer cuartel

⇒ Interacciones

- ◇ Ritmo sonido Frases largas por articulación en temas D y F En tema C articulación al compas
- ◇ Ritmo armonia en funcion del movimiento melodico
- ◇ Ritmo melodia por compases y por frases regulares

ENTRE ROJAS

⇒ *Continuum*

- ◇ Metro Negra y corchea
- ◇ Pulso Negra a noventa bpm

⇒ Ritmo de superficie grupo de silencio de semicorcheas y tres semicorcheas grupo de corchea y dos semicorcheas corchea y negra con puntillo
Notacion figurativa

⇒ Interacciones

- ◇ Ritmo sonido Frases de duracion media Tamaño de frase pulsaciones a compas
- ◇ Ritmo-armonia Valor armonico por compas de compasillo
- ◇ Ritmo melodia A compas y a mitad de compas

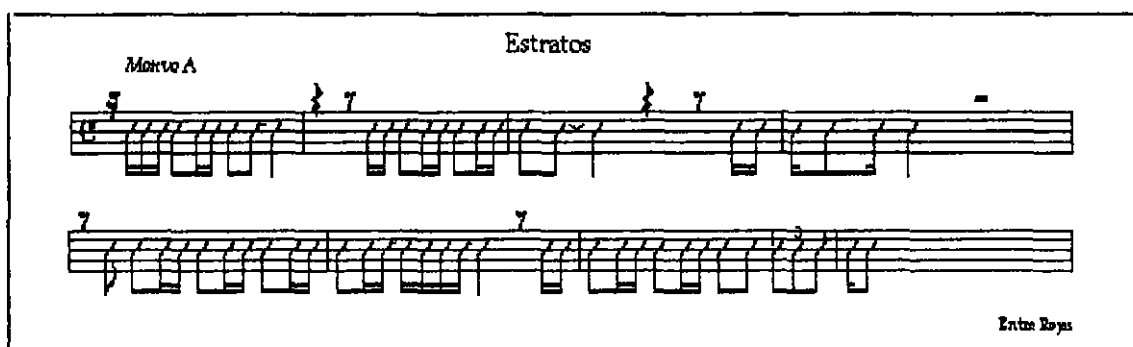


Fig 59 Estrato ritmico en Entre rojas

INTRUSO

⇒ *Continuum*

- ◇ Metro a la blanca
- ◇ Pulso negra a sesenta y seis

⇒ Ritmo de superficie El esquema del motivo original es negra con puntillo corchea grupo de cuatro corcheas y negra El tipo de notacion es figurada

⇒ Interacciones

- ◊ Ritmo-sonido Preponderante en todos los ambitos el valor de cambio de la blanca al pulso original Movimientos por frases
- ◊ Ritmo-armonia variable
- ◊ Ritmo melodía inestable de dos compases a pequeñas frases

Estratos

Motivo a

The musical notation for 'Motivo a' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains four measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest, then a quarter note. The second measure has a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The third measure has a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The fourth measure has a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The second staff also begins with a treble clef and a common time signature. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The second measure has a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The third measure has a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The fourth measure has a quarter note, an eighth rest, and a quarter note.

Fig 60 Estrato rítmico en Intruso

LA PETICIÓN

\Rightarrow Continuum

- ◇ Metro a la blanca y a la negra con puntillo
- ◇ Pulso entre negra a sesenta y negra a ciento veinte

⇒ Ritmo de superficie a) blanca ligada a corchea grupo de tres corcheas b) dos blancas cuatro corcheas negra con puntillo y corchea c) grupo de corchea con puntillo semicorchea corchea y negra con puntillo

⇒ Interacciones

- ◊ Ritmo sonido valores a la negra con puntillo a la blanca y al redonda
- ◊ Ritmo armonía por compases
- ◊ Ritmo melodía por compases y por frases de cuatro compases

Motivo A

Estratos



L P tacion

The figure displays two musical staves. The top staff is labeled 'Motivo B' and 'Estratos' and contains a sequence of notes and rests. The bottom staff is labeled 'Motivo C' and 'Estratos' and contains a similar sequence. Both staves are in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom staff is also labeled 'La Peticion'.

Fig 61 Estratos ritmicos en La peticion

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ *Continuum*

- ◇ Metro a la negra con puntillo
- ◇ Pulso entre negra con puntillo a 45 y negra con puntillo a noventa

⇒ Ritmo de superficie negra corchea y grupos de fusas

⇒ Interacciones

- ◇ Ritmo sonido conexión con el ambito melodico Sincopas armónicas y ritmicas Variaciones estructurales y ornamentaciones melodicas
- ◇ Ritmo armonia por modelo de progresion melodica
- ◇ Ritmo melodia en variaciones de cuatro compases

The figure displays two musical staves. The top staff is labeled 'Motivo melódico' and 'Estratos' and contains a sequence of notes and rests. The bottom staff is labeled 'Moriras en Chafarinas' and contains a sequence of notes and rests. Both staves are in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Fig 62 Estrato ritmico en Moriras en Chafarinas

SAMBA

⇒ *Continuum*

- ◇ Metro a la blanca

◇ Pulso entre negra a 50 y negra a 120

⇒ Ritmo de superficie blanca con puntillo ligada a corchea corchea corchea con puntillo corchea etc Tipo de notacion figurativa

⇒ Interacciones

◇ Ritmo-sonido respeto a la logica de acentuaciones por partes

◇ Ritmo-armonia ritmo acórdico a la blanca Ritmo tonal por bloque

◇ Ritmo-melodia responde a la lógica armonica del compas en curso



Fig 63 Estrato ritmico en Samba

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Continuum

◇ Metro a la negra

◇ Pulso negra a sesenta noventa y ciento veinte

⇒ Ritmo de superficie negra con puntillo corchea corchea negra negra corchea

⇒ Interacciones

◇ Ritmo sonido acentuacion sincopada

◇ Ritmo armonia ritmo acordico por simultaneidad en valores de pulso cambiado

◇ Ritmo melodia agrupamiento por compases de uno de tres



Fig 64 Estrato ritmico en Sombras en una batalla

d 2 Estados

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Tension segun el tipo de bloque Los valores breves indican agitacion
- ⇒ Calma Notas tenidas Poca suma instrumental
- ⇒ Transición intensificacion/desintensificacion

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Tension Por acentuación en diseños mayores que el compas a frases
- ⇒ Calma Relativa por delacion de entradas
- ⇒ Transicion Impulso/repliegue

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Tension Por acentuacion en valores superiores al compás
- ⇒ Calma Procesos de quietud relativa
- ⇒ Transicion por activacion/relajacion

ENTRE ROJAS

- ⇒ Tension Acumulacion de la tension por intensificacion de acentos en unidades de compas aceleracion ritmica y por acentuacion de motivos y frases
- ⇒ Calma Relativa Cesion de los elementos renuentes
- ⇒ Transicion por intensificación/desintensificacion

INTRUSO

- ⇒ Tension Acumulacion intensificada de cambios de amplitud tematica incrementos sonoros aumento de actividad polifónica etc
- ⇒ Calma relativa Por desaparicion instrumental y por pulso
- ⇒ Transicion por intensificacion/desintensificacion y por amplificacion/reduccion

LA PETICIÓN

- ⇒ Tensión segun el bloque intensificaciones por acento o por acentuación de motivos o frases
- ⇒ Calma caída logica de los periodos armonico melódicos
- ⇒ Transición por preparacion/recesión e intensificación/ desintensificación

MORIRÁS EN CHAFARINAS

- ⇒ Tensión Por secciones y bloques largos Extension melodica reducción de periodos cadenciales cambios bruscos de registro Apariciones percusivas
- ⇒ Calma Desaparicion de sincopados rítmicos
- ⇒ Transición Impulso/repliegue

SAMBA

- ⇒ Tension por acentuación de partes incremento
- ⇒ Calma reduccion de actividad
- ⇒ Transición Intensificación/desintensificación

SOMBRAS EN UNA BATALLA

- ⇒ Tensión intensificaciones de compás acentos y desplazamientos sincopados Aumento por acentuaciones de frase
- ⇒ Calma cesion de enfrentamiento movimiento continuo
- ⇒ Transición por activacion/relajacion e intensificación/ desintensificación

3 3 2 2 5 Análisis del proceso de crecimiento

e 1 Análisis estructural y del movimiento

BESOS Y ABRAZOS

Estructuralmente presenta seis temas desarrollados de manera desigual. Cinco de ellos son incidentales y el sexto aparece como un elemento diegético. El tema A sufre hasta cuatro variaciones distintas, el B, el C y el D una variación, y el E ninguna. El tema diegético se presenta también con diferentes variaciones a lo largo de la película. La disposición formal aparece condicionada por el entramado narrativo.



Fig. 65 Estructura por bloques en Besos y abrazos.

DEL ROSA AL AMARILLO

Sin hacer referencia a los bloques diegéticos, se cuentan hasta nueve motivos diferentes. La característica formal más inmediata es la heterogeneidad de su planteamiento. A pesar de la notable cantidad de bloques —cuarenta y siete— son pocos los temas que tienen una continuidad evidente. Salvo el tema B, que sirve de motivo conductor en la primera historia, y el tema B2, que hace lo propio en la segunda, no hay temas que sufran una evolución en forma de variaciones; a veces, ni vuelven a aparecer —como el A o el F—. Esa desemejanza se hace patente en la aparición de una parte importante de música que no pertenece a Pérez Olea. Hay varias canciones que, cumpliendo distintas funciones, picotean el discurso y se intercalan entre los bloques incidentales.

Tal dispersión hace difícil establecer un criterio formal porque no se muestra, ante el análisis, una estructura que responda a las exigencias del mismo. El criterio parece ajustarse a una norma de ámbito más reducido. No hay un planteamiento global en términos de estructura, de crecimiento. La

sucesión de bloques responde a su propia microforma en relación con el contenido de la imagen de cada momento.

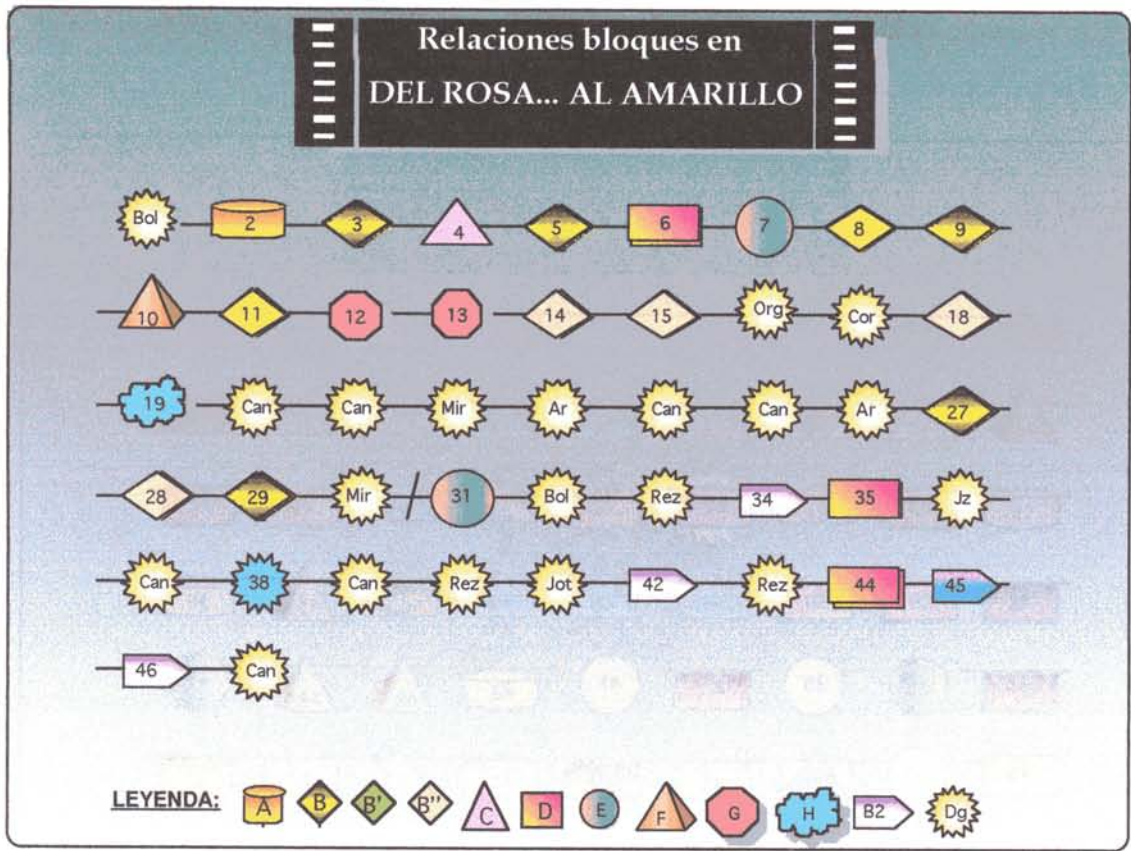


Fig. 66 Estructura por bloques en *Del rosa al amarillo*.

EL PRIMER CUARTEL

Hay seis temas diferentes, con un total de cincuenta y nueve bloques. La música tiene una presencia muy notable en la película. En muchas ocasiones, los bloques se suceden sin solución de continuidad, por corte de uno a otro. Esto, se entiende, responde más al trabajo de mezclas que a la estructura compositiva de los mismos. De hecho, resulta sorprendente la finalización o el inicio de algunos de ellos, por no responder a la lógica que sigue su desarrollo.

Todos los temas, salvo el B y el F, tienen una continuidad clara bien en su presentación original, bien en forma de variaciones. Motivicamente, como ya se vio, realmente se puede hablar de dos temas principales: el A y el D. Salvo apuntes excepcionales, el resto de módulos temáticos parten, rítmica o melódicamente, de estos dos. No obstante, se consideran como temas

independientes porque presentan su propia identidad dispositiva a lo largo de la película.

Las asociaciones temáticas de orden narrativo facilitan la coherencia de la estructura musical.

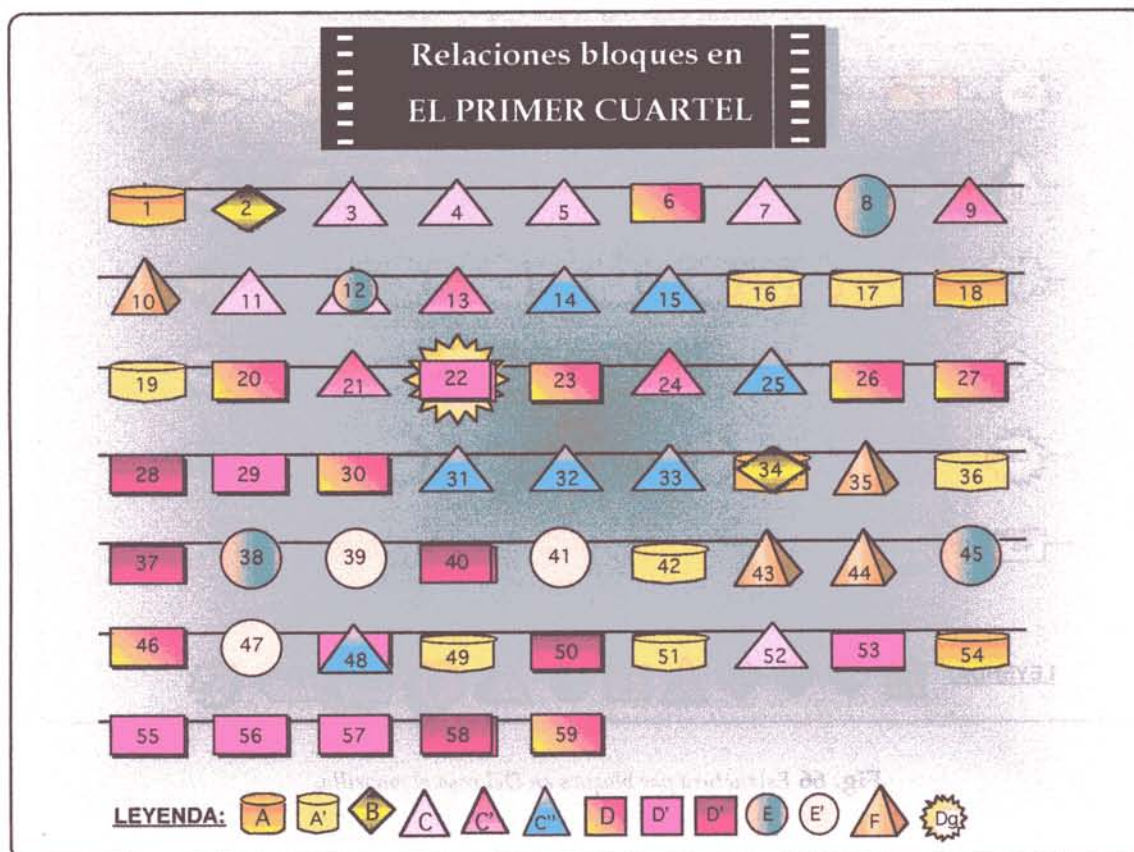


Fig. 67 Estructura por bloques en El primer cuartel.

ENTRE ROJAS

Son cinco los temas. Excepto el D, el resto tienen presencia tanto en su forma original como a través de variaciones. El tema A reproduce una forma circular en la estructura musical, pues inicia y cierra esta. Esto produce una cierta clausura del discurso y se presenta como una suerte de reexposición temática.

El proceso de crecimiento se activa por repetición intensificada de los temas.

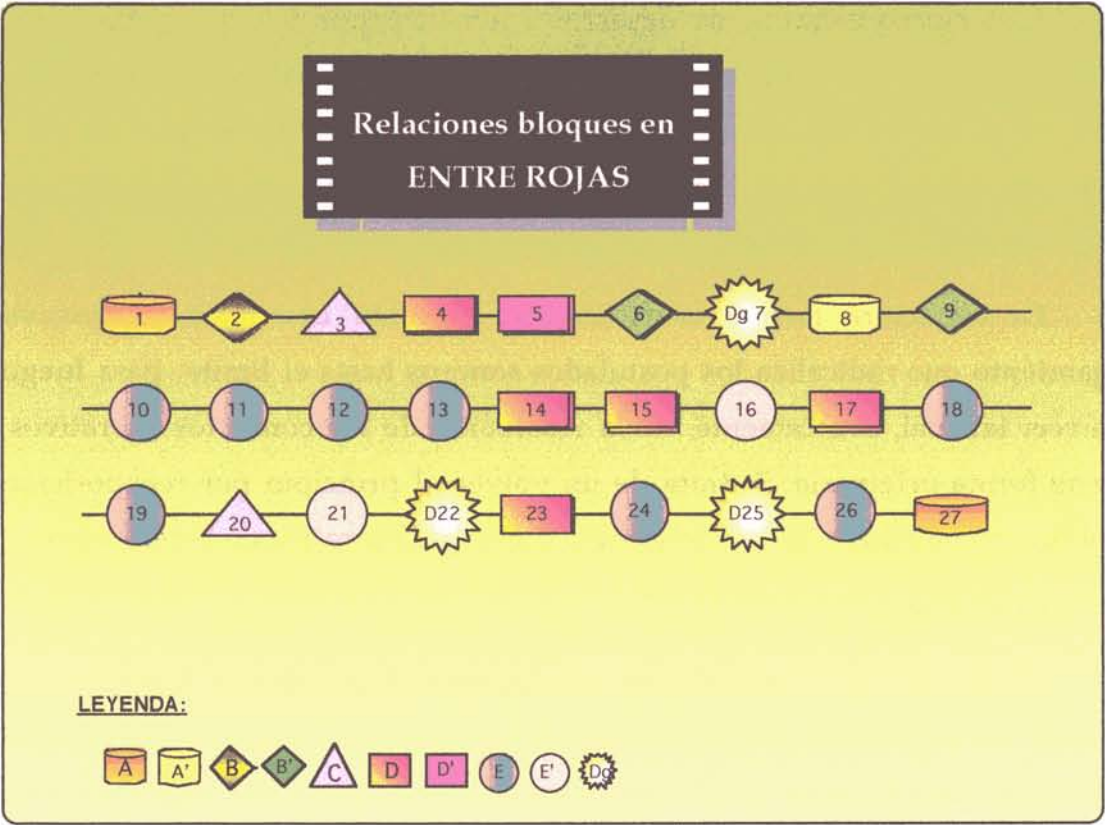


Fig. 68 Estructura por bloques en Entre rojas.

INTRUSO

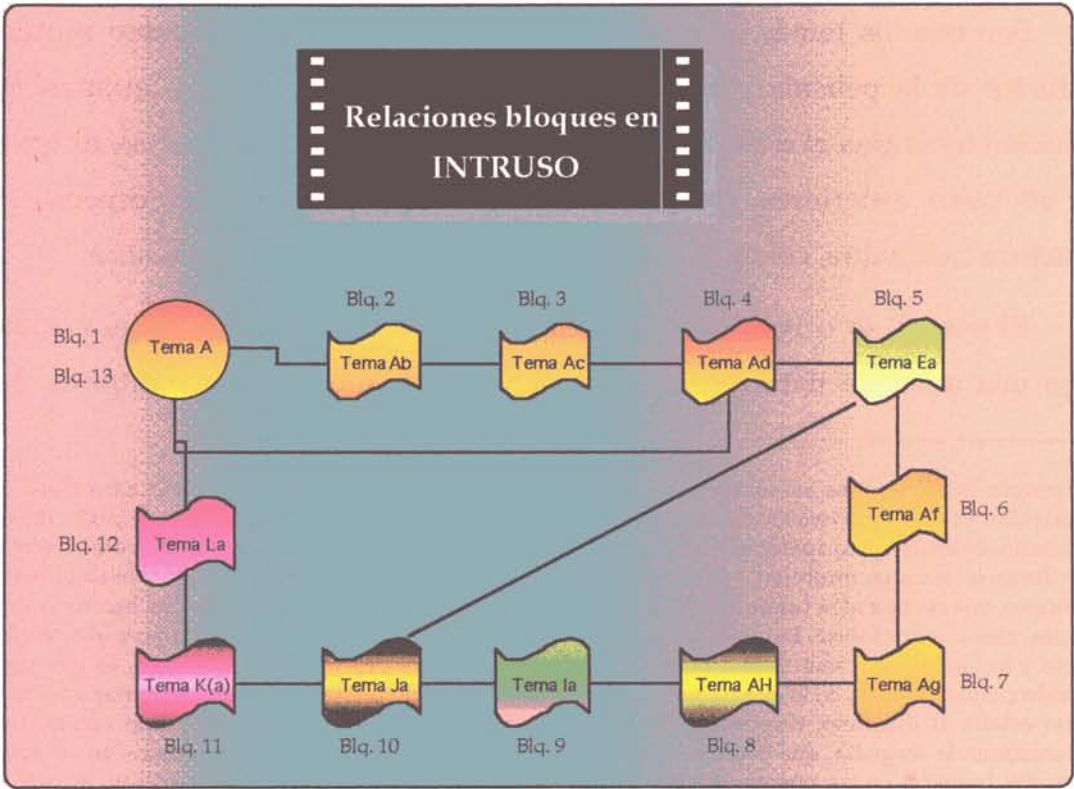


Fig. 69 Estructura por bloques en Intruso.

Es un claro ejemplo de desarrollo temático por variación, mediante técnicas de secuencia y elementos contrapuntísticos de naturaleza polifónica libre. Partiendo de un motivo melódico y armónico simple, procede una evolución que se aleja del modelo por innovación del código: es decir, por deserción de la consonancia hacia un lenguaje más contemporáneo.

La estructura formal es cíclica. Se presenta como un progresivo alejamiento que radicaliza los postulados sonoros hasta el límite, para luego aparecer tal cual bruscamente, en la resolución de los conflictos narrativos, con su forma originaria. Se trata de un volver al principio por reexposición temática, y con ello se hace paralelo a la estructura narrativa de la película.²⁹²

LA PETICIÓN

La disposición formal está estrechamente relacionada con la motivación musical de la película: las secuencias del baile. Los bailes de época, que funcionan como bloques diegéticos en estas, cubren una parte importante de la película y hay que considerarlos de forma aislada, como un grupo autónomo, pues es independiente su posición y carácter respecto al resto de la música.

Son tres los temas que utiliza Alís. El tema A funciona como motivo conductor de la película y aparece hasta en cuatro versiones diferentes. Su evolución incardina el desarrollo formal de la partitura, pues, además, al igual que en casos anteriores, inicia y clausura la película en una especie de estructura cíclica que, como se verá, tiene un cierto carácter *epifonemático*.

El tema B se origina como música perteneciente a la diégesis y toma luego una marcada naturaleza incidental, presentándose como antítesis del

²⁹² El propio Nieto describe así un improvisado análisis sobre la película. Intruso es un caso claro de desarrollo. Un tema convencional, postimpresionista, aparece en los títulos de créditos. A partir de ese momento, de ese tema no aparecen más que elementos no melódicos, como una especie de células que se van desarrollando en dirección a un oscurecimiento y un alejamiento cada vez mayor de la idea del principio, que era una idea luminosa. La música, al igual que la película, cada vez se va haciendo más oscura, más claustrofóbica. Entonces, en los títulos de crédito de salida, vuelve a aparecer el tema del inicio y lo hace con un sentido dramático total y absoluto. Pero no es solo un recurso: es que tiene sentido cíclico. Después de lo que ha pasado con el desarrollo de los temas, que al terminar aparezca como estaba al principio, responde a la idea fundamental de la película: el personaje central que desencadena la tragedia, que busca la utopía al final, de una manera terrible, consigue su objetivo: tener dos hombres en las mismas condiciones, poseerlos hasta las últimas consecuencias, lo cual es imposible y utópico. ¿Qué ocurre? que los tiene a los dos exactamente igual: muertos y ella con los dos niños. Entonces, al sonar el tema del principio, aparece la estructura de la película, su idea básica. (c.p.)

tema A, como contramotivo narrativo. Por último, el tema C, que aparece exclusivamente al final de la película, es el que presenta mayor desarrollo temático y, porcentualmente, en términos de tiempo, mayor peso. No obstante, su valor formal global se reduce a la función concreta que cumple dentro del desenlace narrativo.

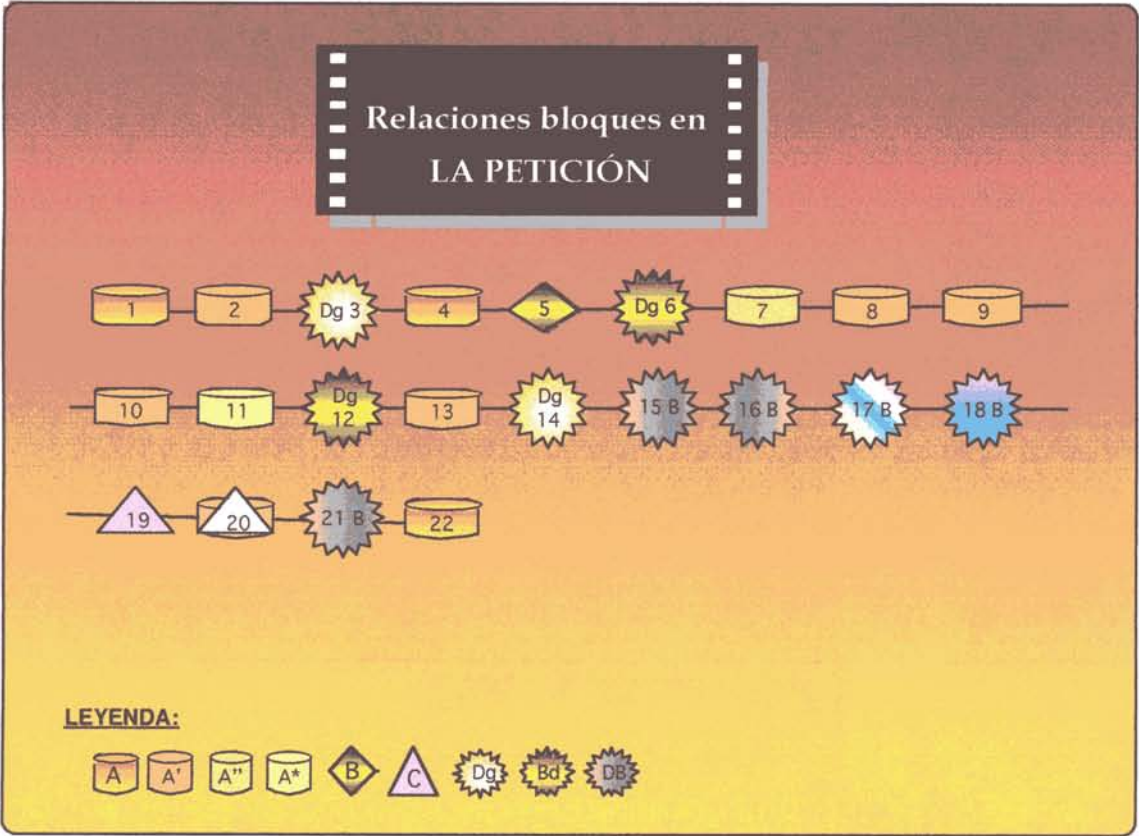


Fig. 70 Estructura por bloques en La petición.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

La estructura musical se establece por variación monotemática. Hay un único tema, de naturaleza melódico-rítmica, que progresa según su distribución tímbrica, valoración agógica, dinámicas texturales, etc. No se produce un alejamiento *semántico*, sino una constante mutación orgánica del material original. Al final, nuevamente, aparece el tema en su forma primigenia.

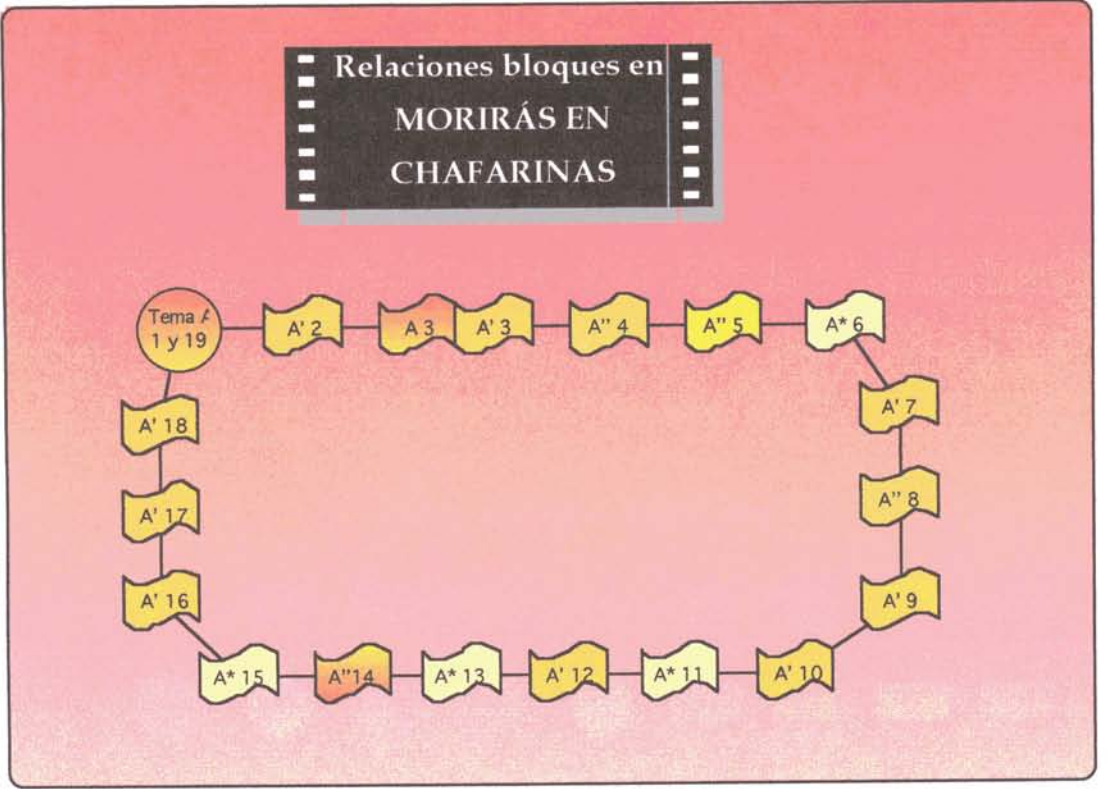


Fig. 71 Estructura por bloques en Morirás en Chafarinas.

SAMBA

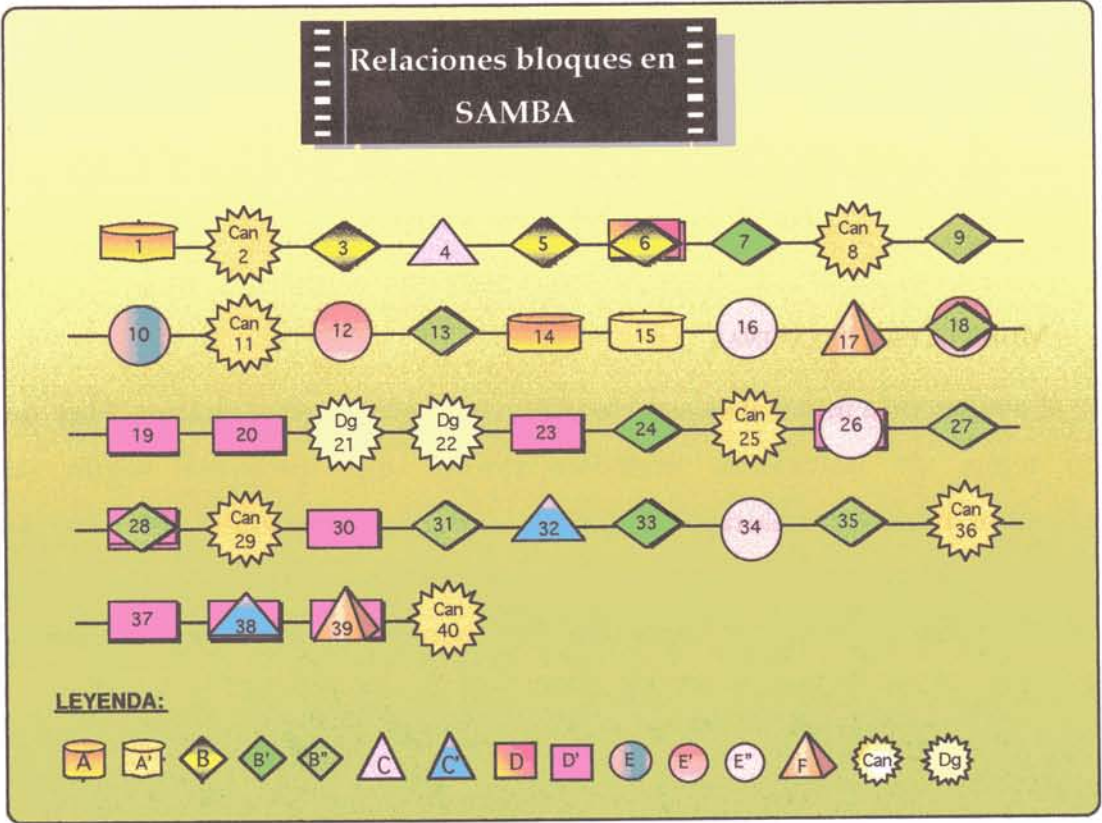


Fig. 72 Estructura por bloques en Samba.

Toda la estructura musical –y la narrativa– gira entorno a la necesidad de encajar un Lp dentro de la película. Es esta una de las características de los filmes de este género: el artista es el epicentro, la motivación del producto, y todo ha de responder a esa exigencia.

Las siete canciones están distribuidas convenientemente a lo largo de la historia y aparecen como números musicales justificados, con mayor o menor acierto, dentro de la acción narrativa. La música incidental aparece bajo seis presentaciones temáticas que, además, varían en dos o tres posibilidades distintas. Esto habla claramente de una multiplicidad musical que patentiza la complejidad de encontrar un argumento formal sólido fuera de la justificación “publicitaria” de la película.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

La disposición musical, al igual que los elementos que la conforman, es especialmente cerrada. Plantea un bitematismo, aunque hay un tercer tema de motivación diegética cuya presencia no condiciona la evolución musical del resto de bloques.

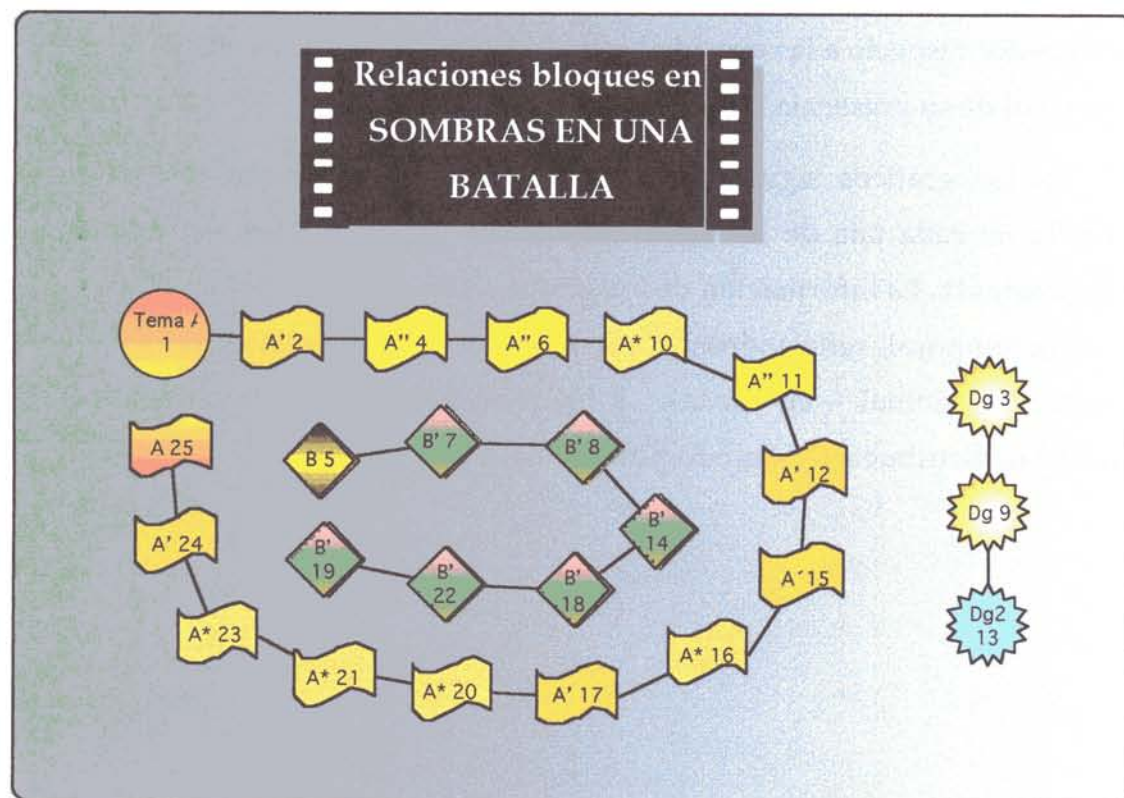


Fig. 73 Estructura por bloques en *Sombras en una batalla*.

Un rasgo a considerar en la estructura musical es la extremada brevedad de los bloques musicales. Tal es, en algunos casos, que el reconocimiento se produce a través de pequeños motivos, de la pura timbrica. El crecimiento se ofrece en una especie de dos anillos que evolucionan paralelamente. De una parte, el tema A se transforma en aspectos de *concentración polifónica*, de *disposición timbrica* o de actividad rítmica. Por otra, el tema B prospera en el ámbito de una creciente tensión dinámica, de una angustiosa dilatación en los enfrentamientos armónicos. Como en casos anteriores, el tema A aparece al final en la forma original y primaria.

3 3 2 3 *Estudio narrativo*

3 3 2 3 1 Posicionamiento temporal

El posicionamiento temporal de los bloques refleja la arquitectura y dimensión estructural de su presencia en el discurso, su disposición a lo largo del filme. Hace referencia a la intención proposicional del director, montador y compositor respecto a la capacidad estructurante de la música, e ilustra sobre la densidad de su presencia.

En los gráficos siguientes se muestra la ubicación de los bloques musicales en cada una de las películas analizadas, que aparecen ordenadas alfabéticamente. La información de los gráficos responde a esa situación en la secuencia temporal, reflejándose, exclusivamente, la diferencia entre bloques de *música incidental* —en verde— y bloques *diegéticos* —en naranja—. Se establece la distribución tomando por unidad el minuto.

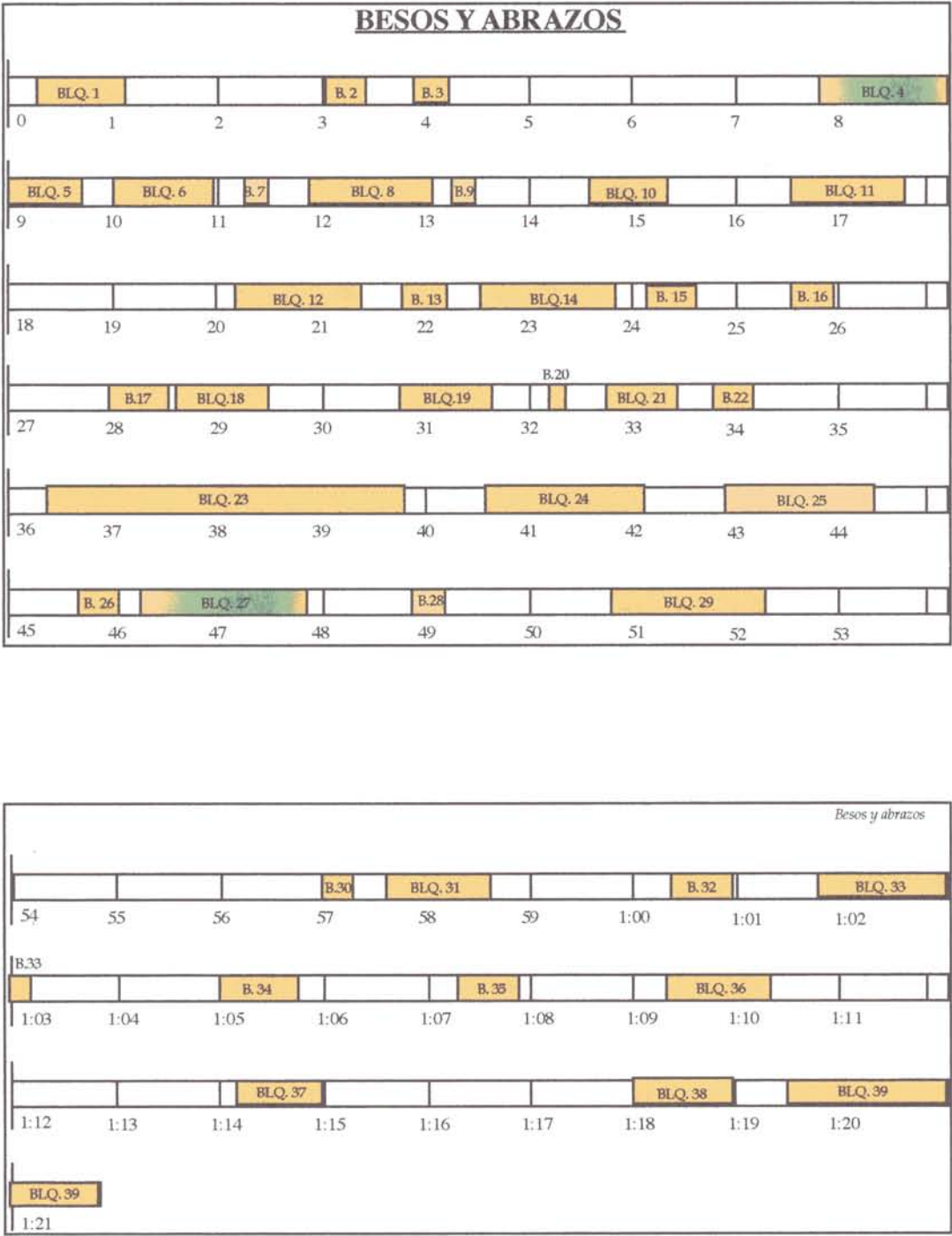


Fig. 74 Posicionamiento de los bloques en Besos y abrazos.

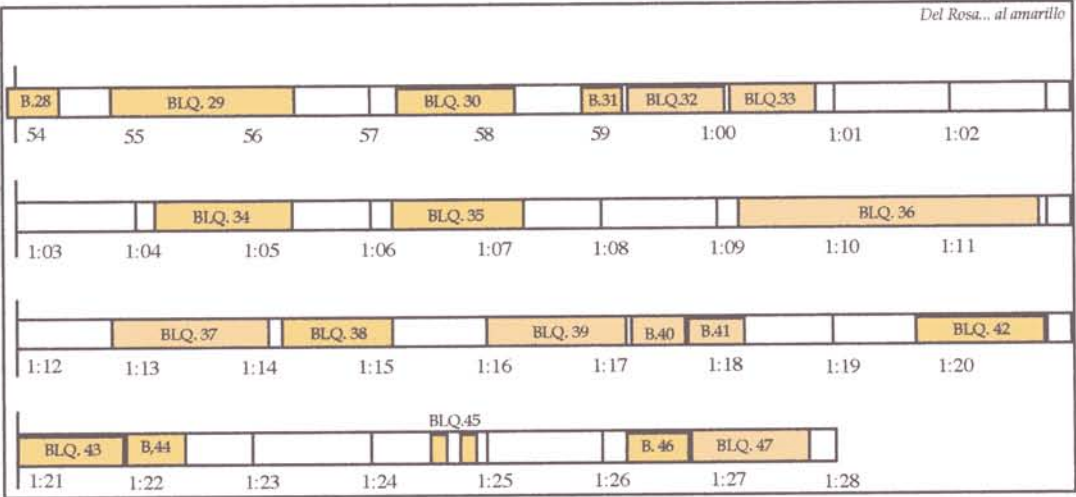
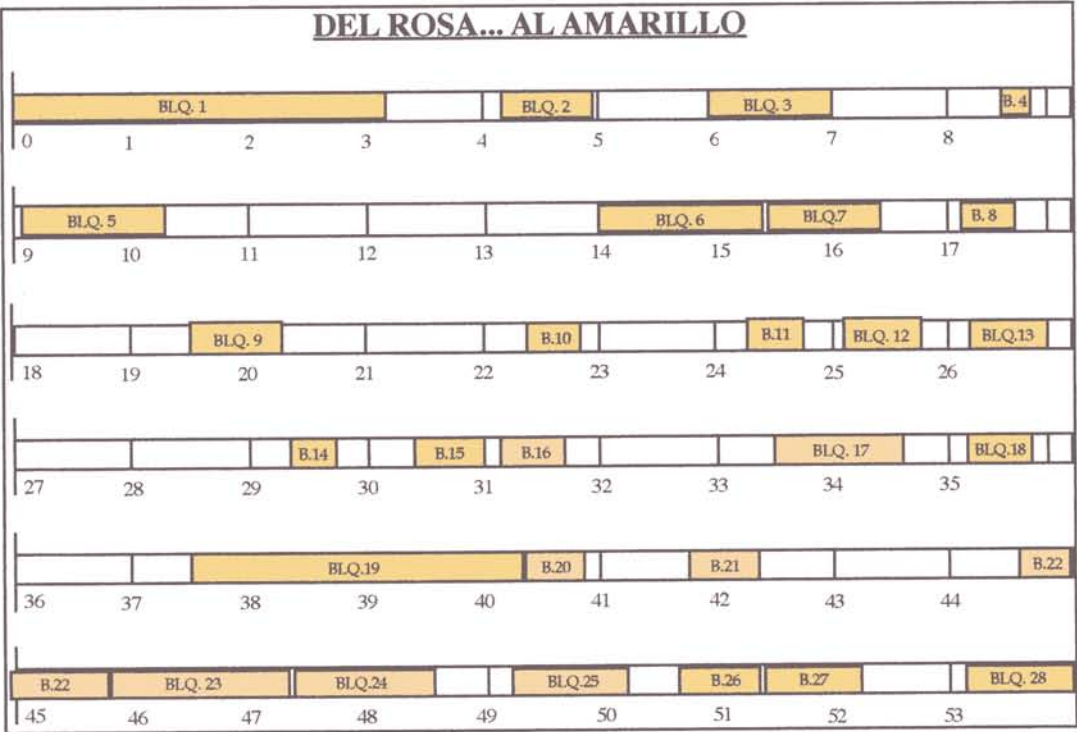


Fig. 75 Posicionamiento de los bloques en Del rosa... al amarillo.

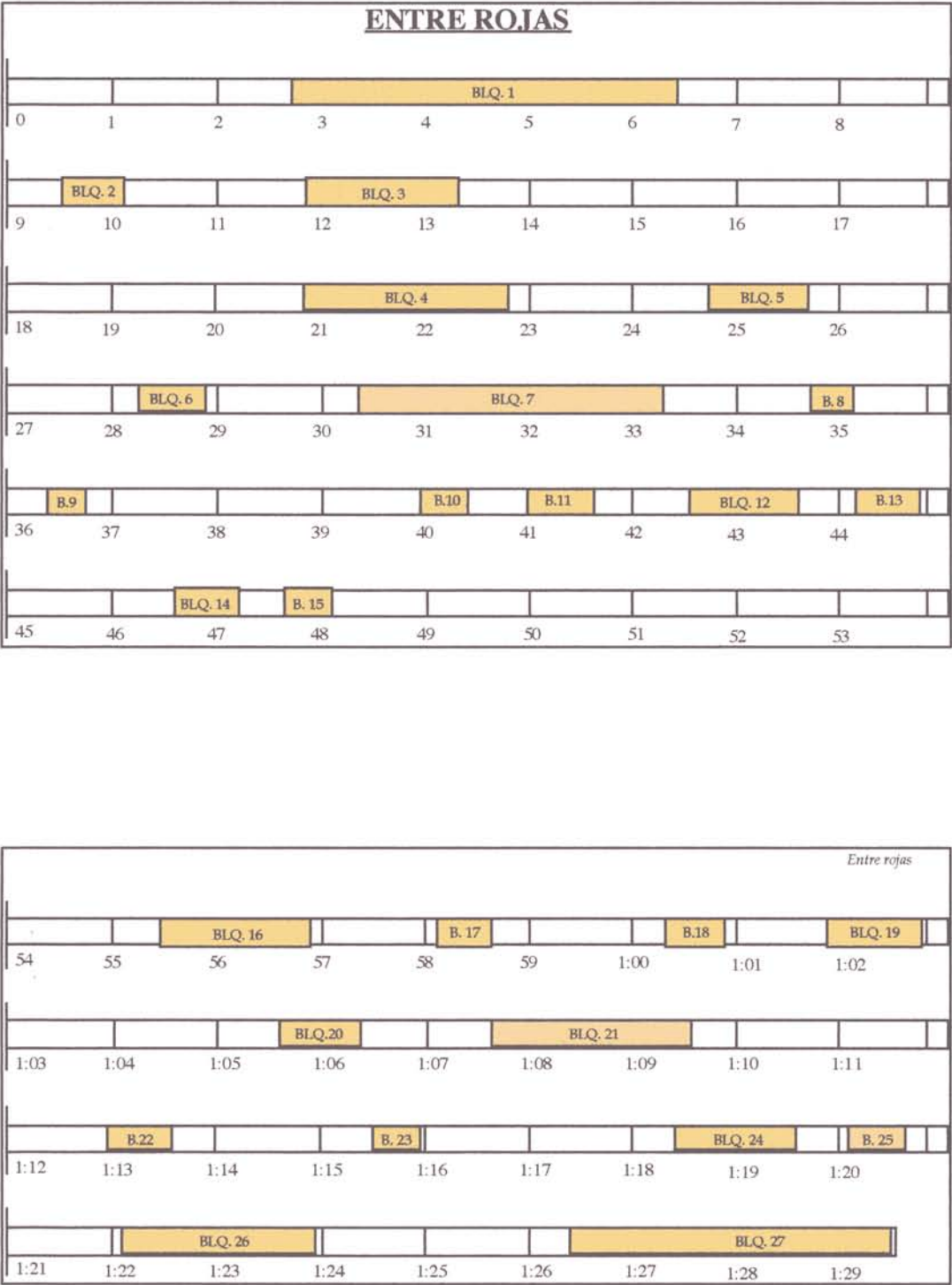


Fig. 76 Posicionamiento de los bloques en Entre rojas.

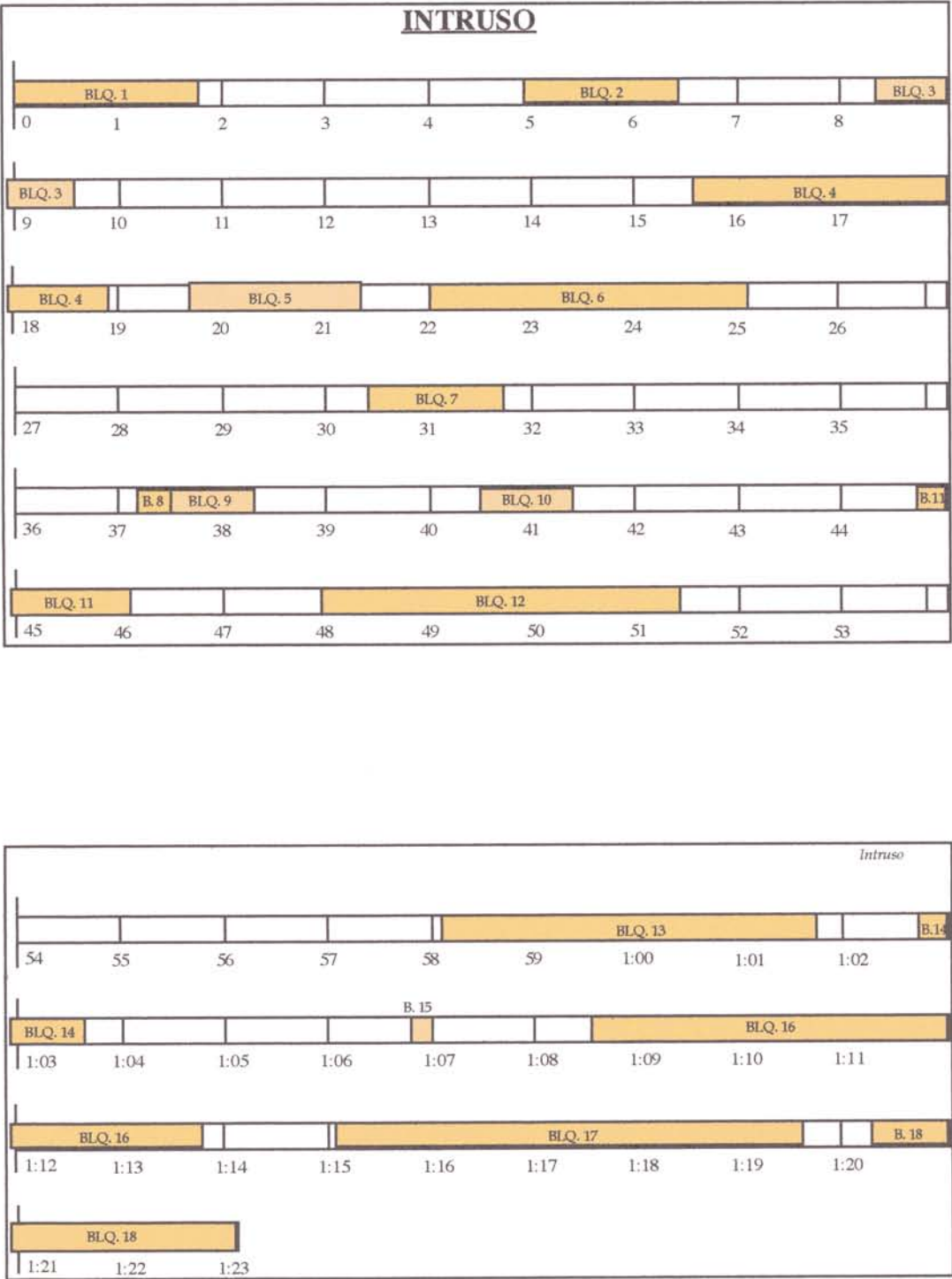


Fig. 77 Posicionamiento de los bloques en Intruso.

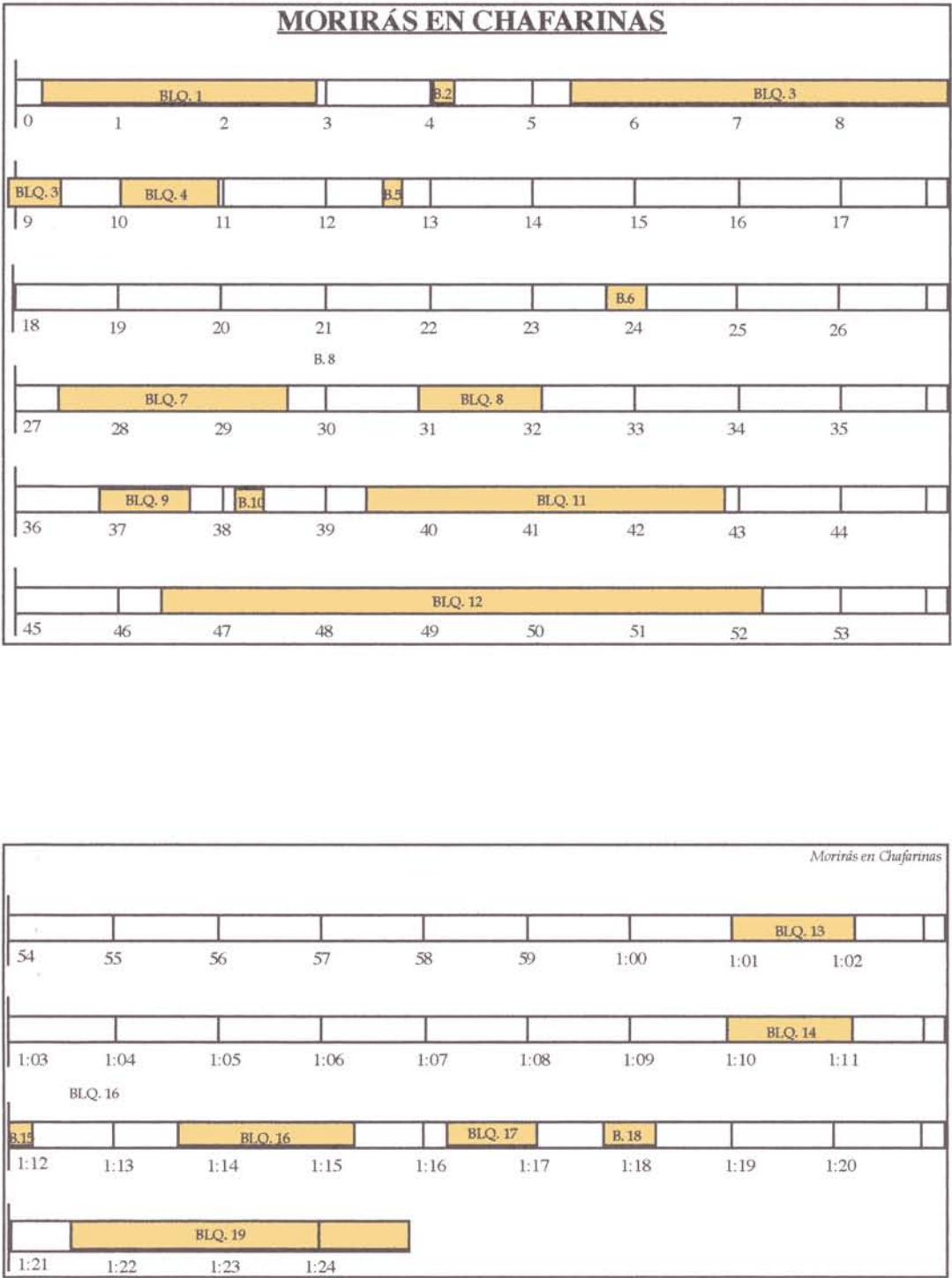


Fig. 78 Posicionamiento de los bloques en Morirás en Chafarinas.

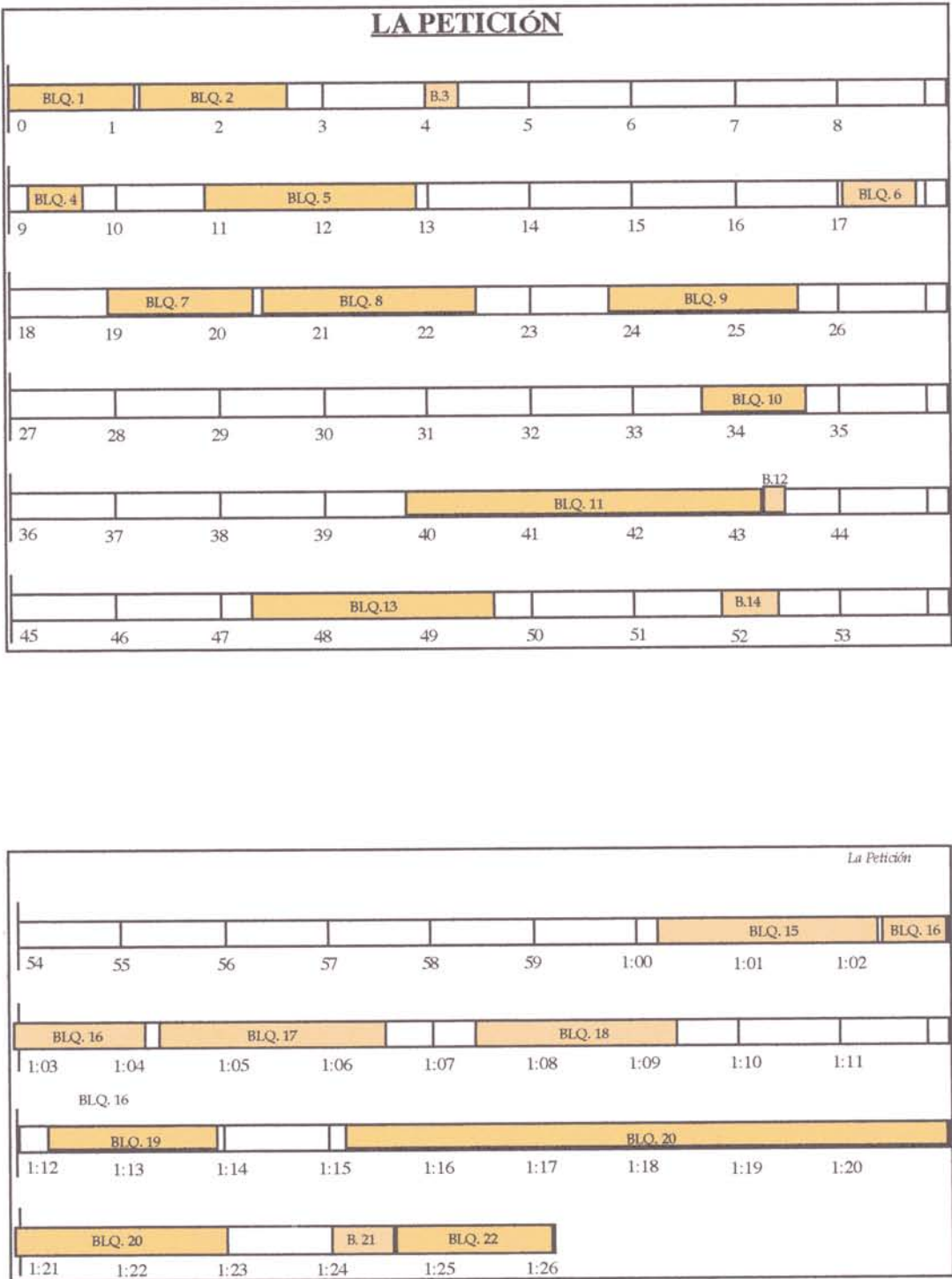


Fig. 79 Posicionamiento de los bloques en La petición.

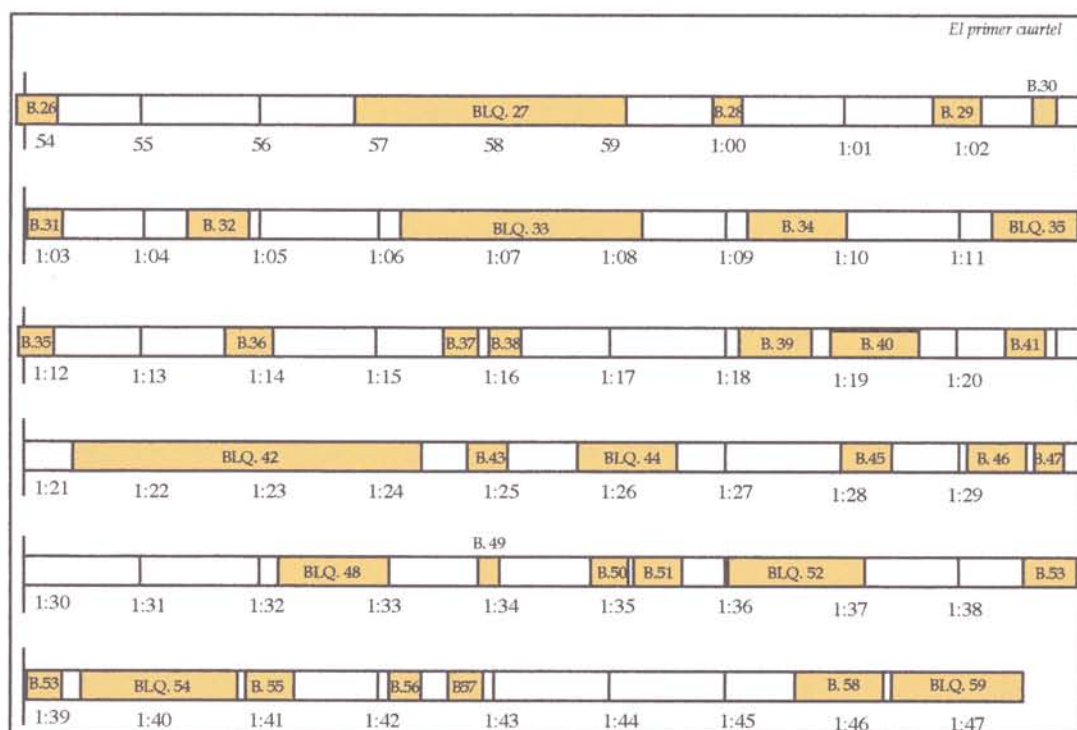
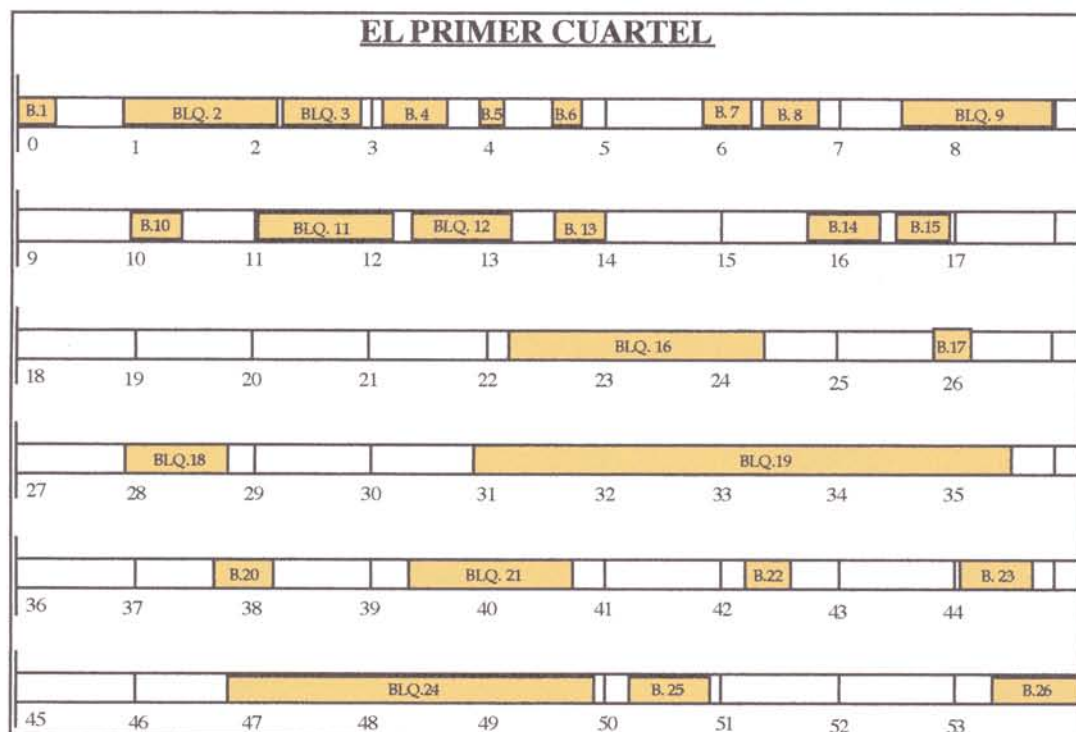


Fig. 80 Posicionamiento de los bloques en El primer cuartel.

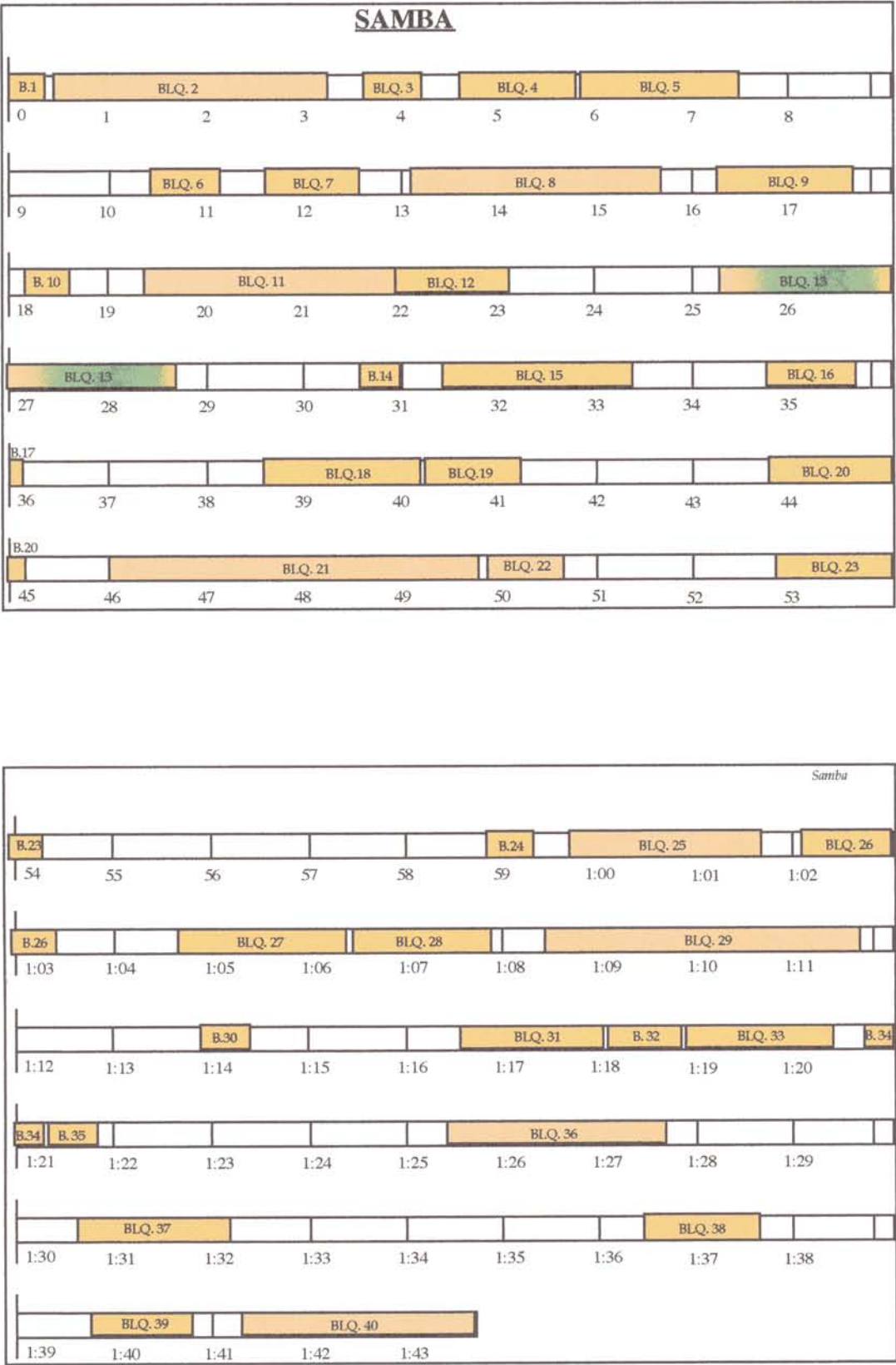


Fig. 81 Posicionamiento de los bloques en Samba.

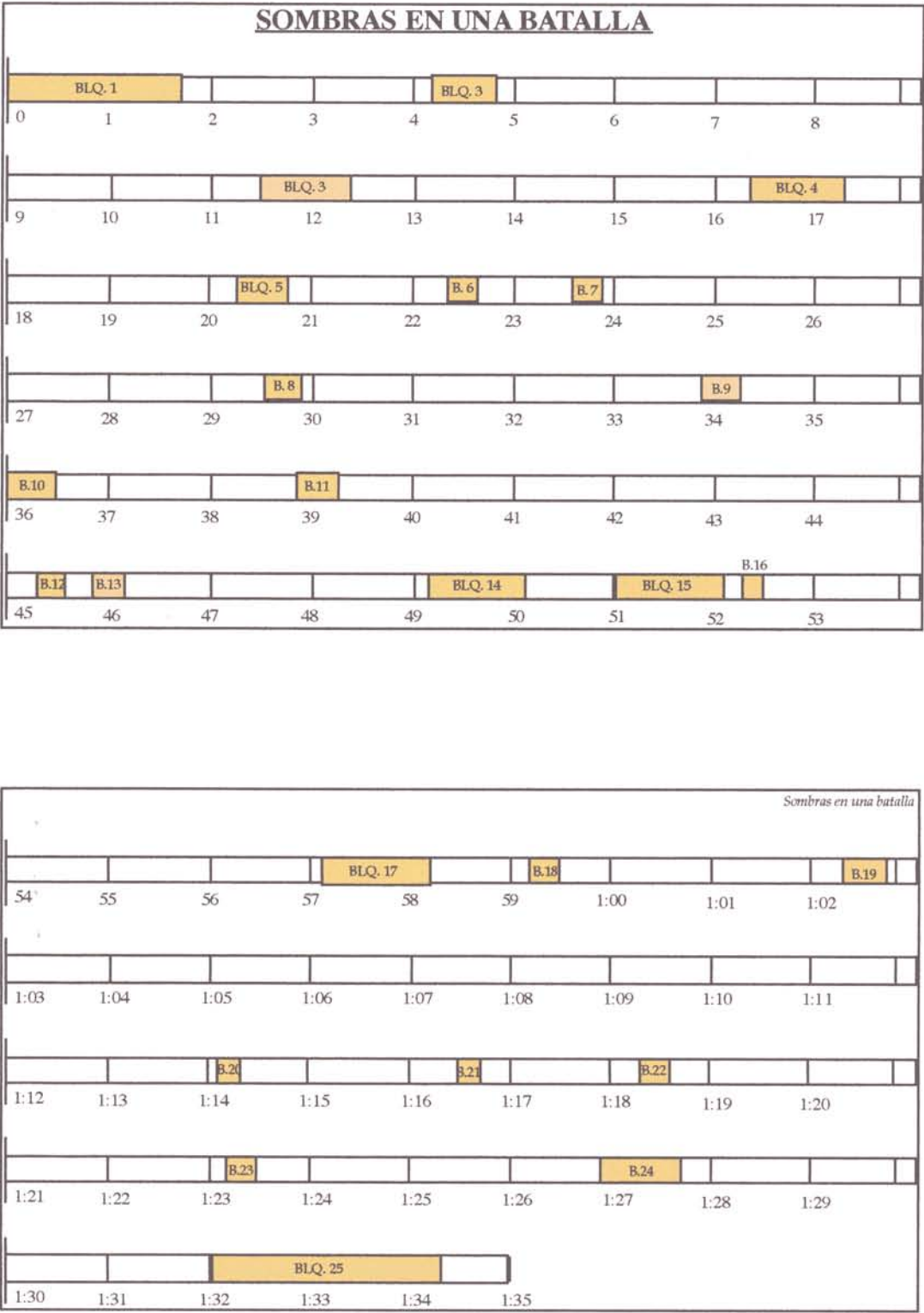


Fig. 82 Posicionamiento de los bloques en Sombras en una batalla.

3.3.2.3.2. Análisis de la Forma del contenido

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Personajes: Pronominal y focalizadora respecto a Toño, Maruchi y Juan.
Como Prosopopeya sonora para el grupo de *skends*
- ⇒ Acción: Como comentario en la resolución de la trama, en la revelación.
Especificación, en la música silbada por el *skend*. Ambientación, en algunas secuencias de la relación Maruchi-Juan.
- ⇒ Tiempo: Constitutiva, en la secuencia en que queman a Toño –valor paréntico del grito de este–.
- ⇒ Espacio: Formante, referencial y ambiental –los bloques diegéticos del acordeón marcan el territorio de *lo diferente*–. Mágica, en las apariciones de Uve.

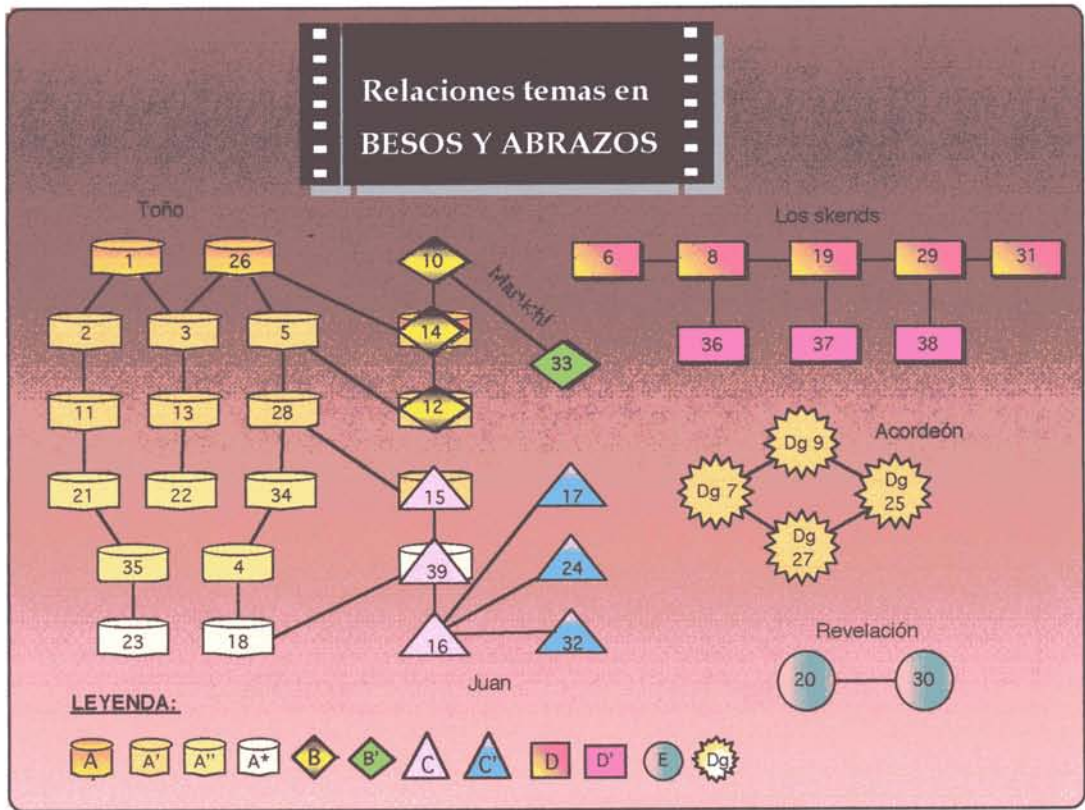


Fig. 83 Relaciones temáticas en Besos y abrazos.

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Personajes: Prosopopeya sonora respecto a Guillermo, Valentín y Josefa.

- ⇒ Acción: Ambientación y subrayado, en la fábulas. Subrayado en la secuencia en la que Valentín trata de escapar.
- ⇒ Tiempo: Constitutiva y topográfica, en las ensoñaciones de Guillermo. Transitiva –fundido encadenado, en los finales de algunas canciones, y fundido a corte—. Hagiográfica, en el bolero final ligado a un congelado de la imagen.
- ⇒ Espacio: Focalizadora, en la aparición de las canciones. Referencial, en los bloques de órgano, los rezos y la jota. Formante, en las canciones del campamento. Pragmática, en las secuencias de recorrido del asilo, y en el bolero final.

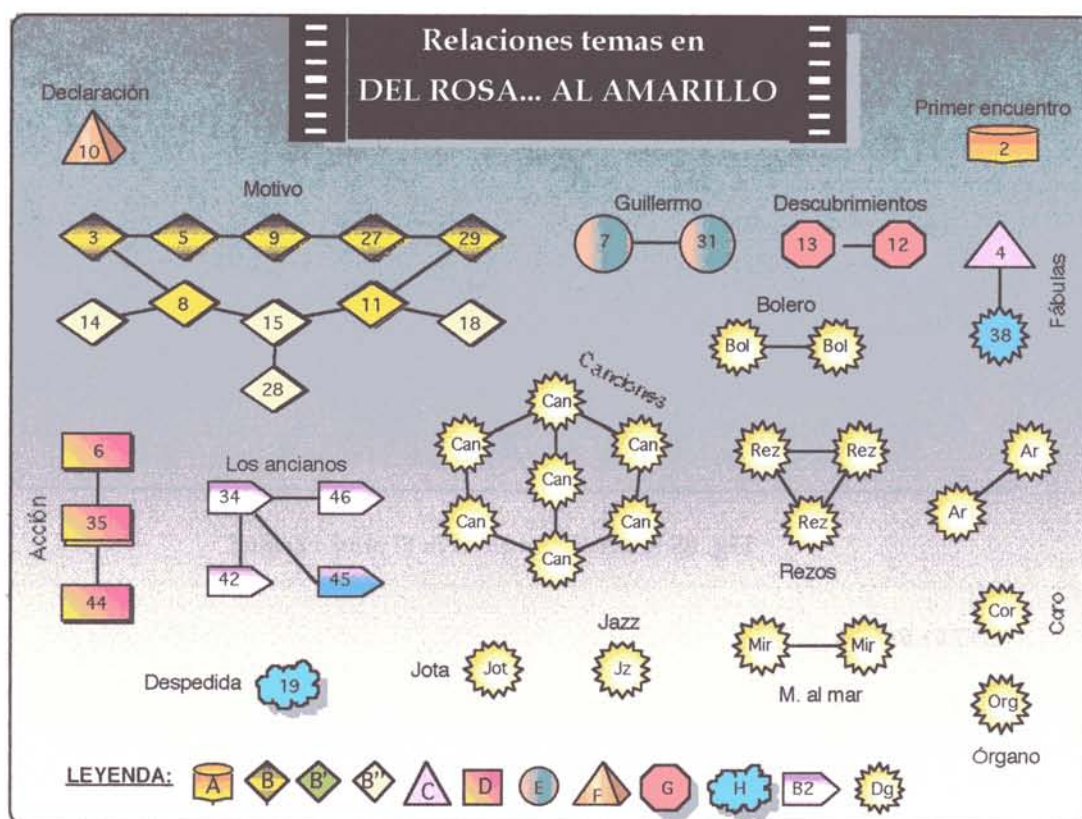


Fig. 84 Relaciones temáticas en Del rosa al amarillo.

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Personajes: Pronominal y prosopopeya respecto a Fernando y Carmele. Pronominal y focalizadora para los bandidos.
- ⇒ Acción: Subrayado –puntuación del discurso—. Ambientación de las secuencias dialogadas.

⇒ Tiempo: Topográfica –temporaliza la época—. Transitiva –en muchas ocasiones por corte brusco, y en otras, por fundido encadenado entre temas—. Constitutiva, en las secuencias de evolución.

⇒ Espacio: Ambiental y focalizadora –escenas de la Guardia Civil—.

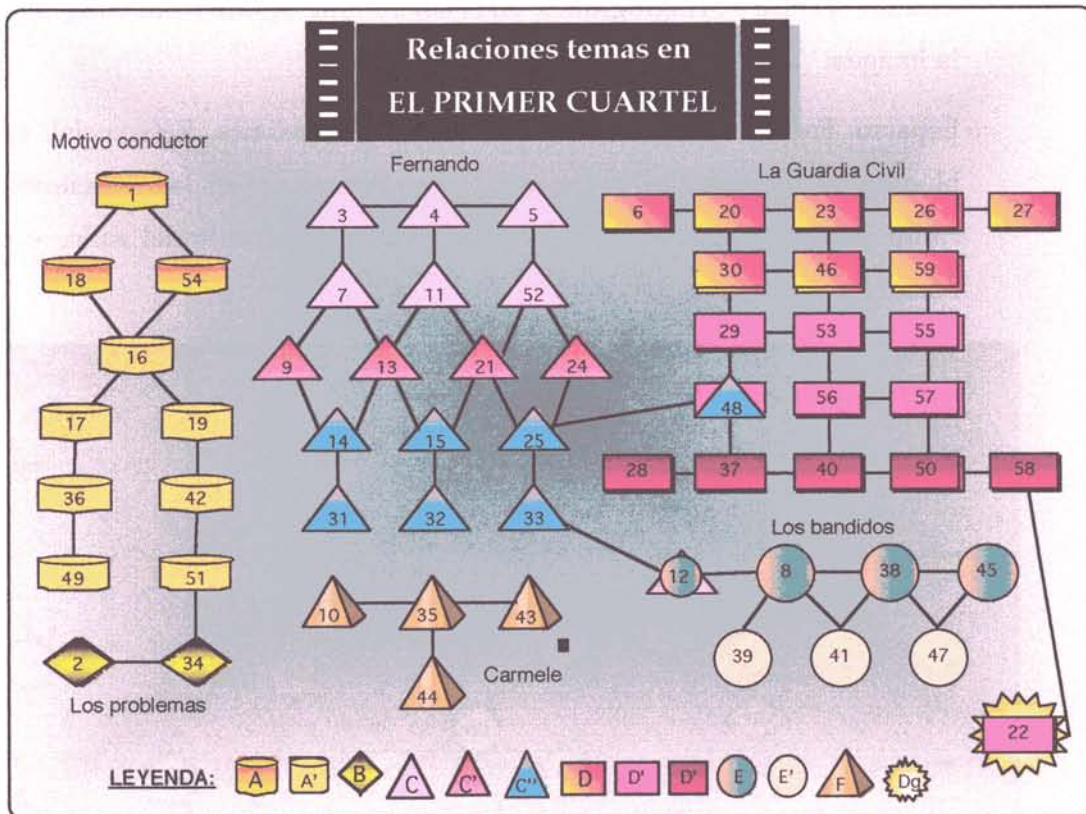


Fig. 85 Relaciones temáticas en El primer cuartel.

ENTRE ROJAS

⇒ Personajes: Focalizadora, respecto a Lucía.

⇒ Acción: Subrayado, ambientación y especificación, en las secuencias que preparan la huida. Comentario, en la canción –carácter epanadiplóico—.

⇒ Tiempo: Transitiva –fundidos a corte, al final de los bloques—. Constitutiva –secuencias de la huida—.

⇒ Espacio: Referencial –temas diegéticos—. Pragmática –soledad de Lucía, el sueño de la libertad, la canción inicial y final—, Ambiental, y delimitadora –marca la estructura de algunas secuencias—.

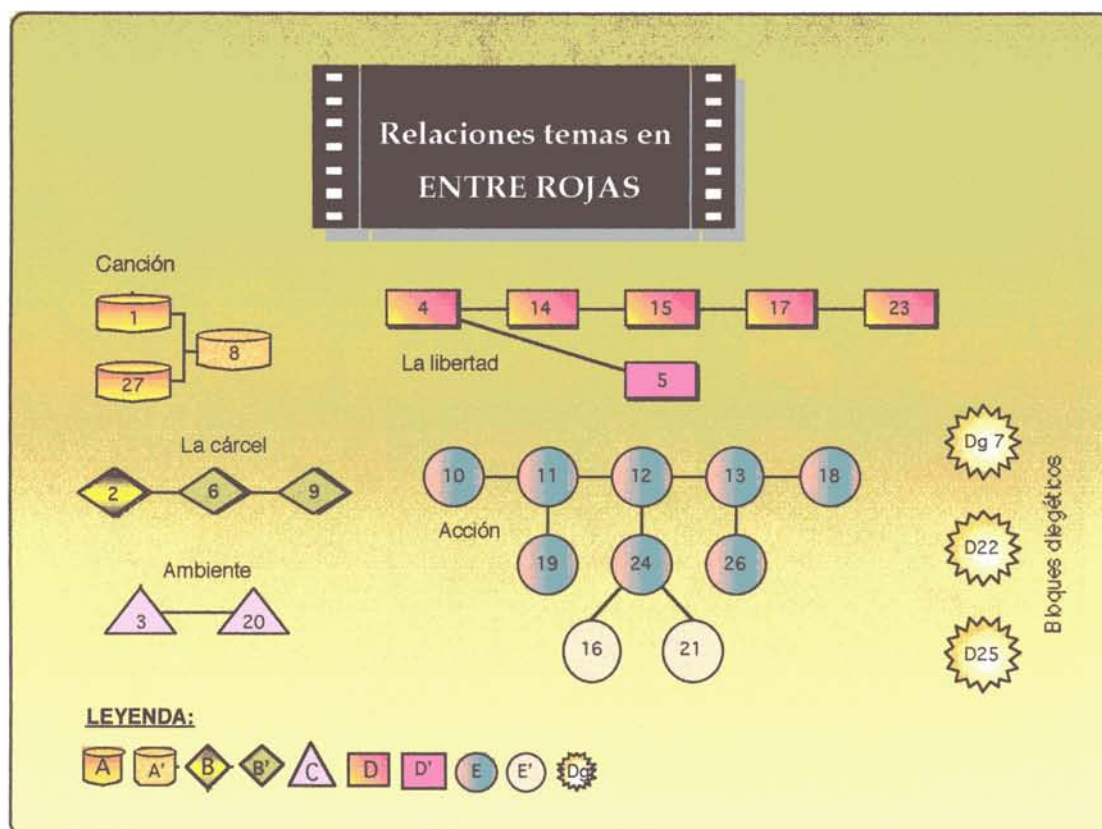


Fig. 86 Relaciones temáticas en Entre rojas.

INTRUSO

- ⇒ Personajes: Pronominal – asume el papel de Luisa en el recuerdo de Ángel [blq. 11] –.
- ⇒ Acción: Comentario, ambientación y especificación –secuencias de desarrollo–.
- ⇒ Tiempo: Transitiva –fundidos a corte, y fundidos encadenados–. Hagiográfica, topográfica y transitiva, en el acompañamiento del barrido del flash-back –encadena, indistintamente, tiempo y espacio–.
- ⇒ Espacio: Referencial –secuencias del parque y la peluquería–. Pragmática y formante –cambio de espacios y personajes en el bloque 4–. Delimitadora, en las secuencias de la resolución narrativa, y en el carácter epanadiploético del tema original.

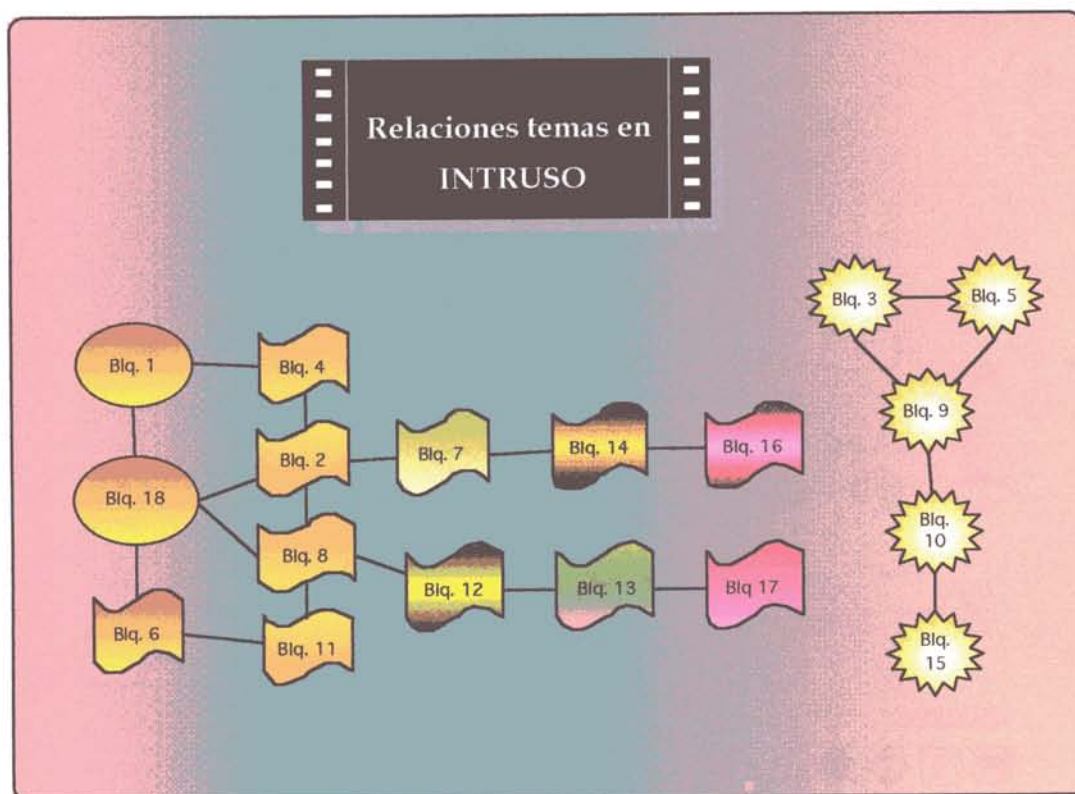


Fig. 87 Relaciones temáticas en Intruso.

LA PETICIÓN

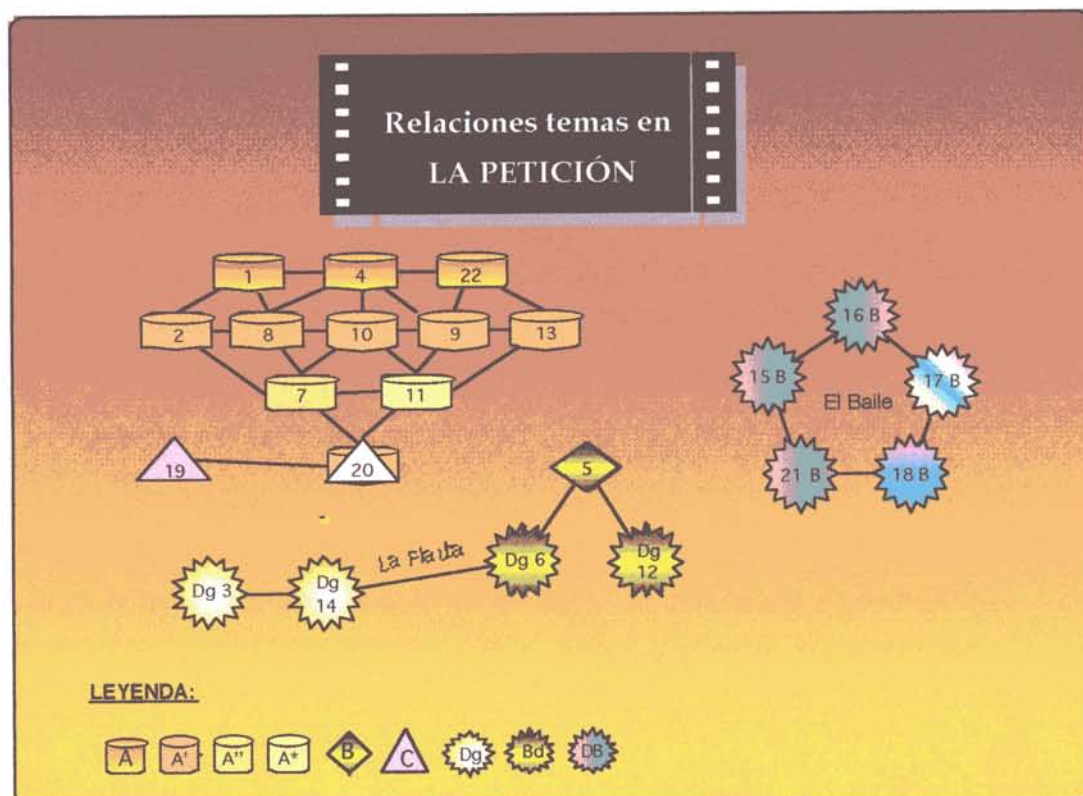


Fig. 88 Relaciones temáticas en La petición.

- ⇒ Personajes: Prosopopeya y focalizadora, respecto a Teresa. Pronominal – flauta de Julián–.
- ⇒ Acción: Ambientación –secuencias del baile–. Especificación –secuencias de Teresa y Miguel–. Comentario –el último vals–.
- ⇒ Tiempo: Transitiva –por fundido encadenado, fundido a corte y por corte a corte de los bloques–.
- ⇒ Espacio: Delimitadora y lubricadora –relación de escenas–. Referencial y formante –secuencias del baile–. Mágica y expresiva –secuencia del lago–.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

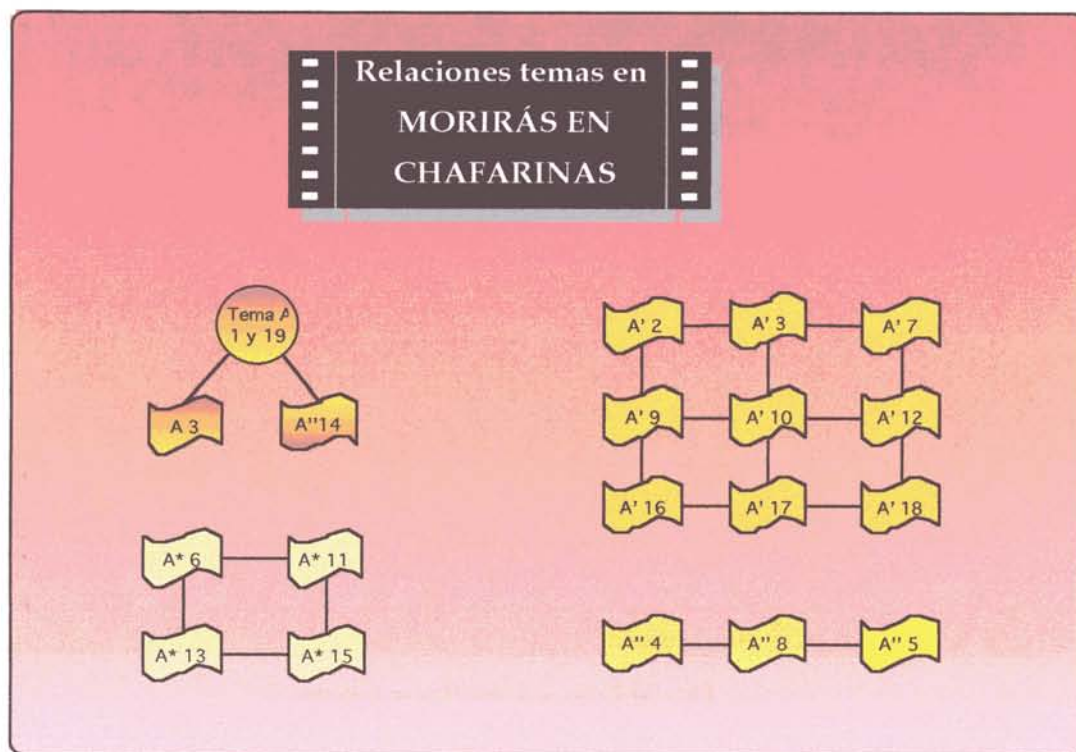


Fig. 89 Relaciones temáticas en Morirás en Chafarinas.

- ⇒ Personajes: no hay una relación directa o inmediata.
- ⇒ Acción: Comentario –evolución de las investigaciones, fundido a negro final–. Subrayado –secuencias de persecuciones, de acción–. Ambientación –secuencias dialogadas–. Especificación –predicción de comportamientos y situaciones de Lisa, o efecto paréntico en la muerte de Contreras [silencio técnico]–.

- ⇒ Tiempo: Transitiva –por fundido encadenado y fundido a corte–.
Constitutiva –secuencias de persecuciones, de acción–.
- ⇒ Espacio: Referencial –ámbito sonoro y espacial–. Identificadora –planos generales de la ciudad–.

SAMBA

- ⇒ Personajes: Pronominal y prosopopeya sonora respecto a Laura.
- ⇒ Acción: Comentario, especificación y ambientación.

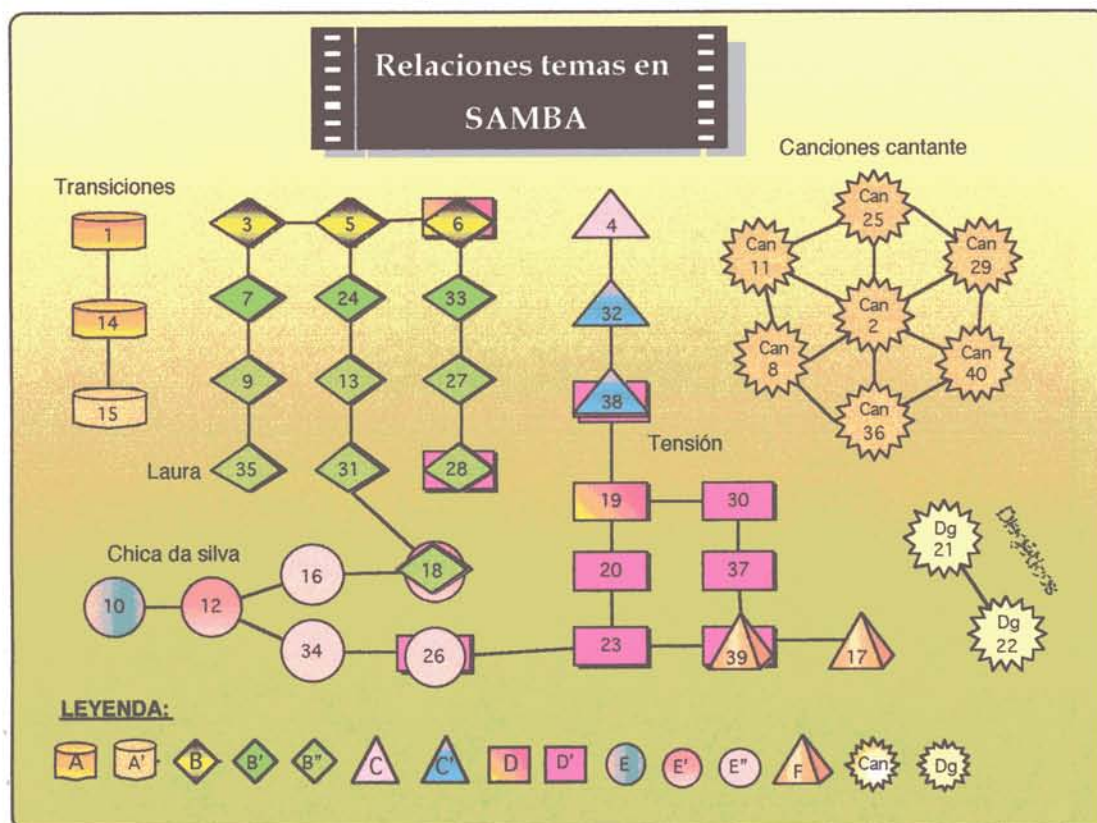


Fig. 90 Relaciones temáticas en Samba.

- ⇒ Tiempo: Transitiva –por fundido encadenado y corte a corte–.
Constitutiva –secuencias de evolución de la trama–.
- ⇒ Espacio: Delimitadora y pragmática –canciones de la cantante–.
Ambiental –secuencias dialogadas y de evolución de la trama–.
Referencial y formante –bloques de *Chica da Silva* y diegéticos–.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

- ⇒ Personajes: Focalizadora y prosopopeya respecto a Ana y su hija.
Pronominal respecto a las sombras.

- ⇒ Acción: Ambientación –bloques diegéticos–. Comentario y especificación –secuencias de evolución–.
- ⇒ Tiempo: Transitiva –finales de secuencias, transiciones, acompañado de fundidos encadenados, fundidos a negro, etc.–. Constitutiva –secuencias de evolución–.
- ⇒ Espacio: Mágica –asociaciones con las *sombras*, metáforas simbólicas–. Delimitadora y coestructuración –puntuá el discurso, señala y marca sus partes–.

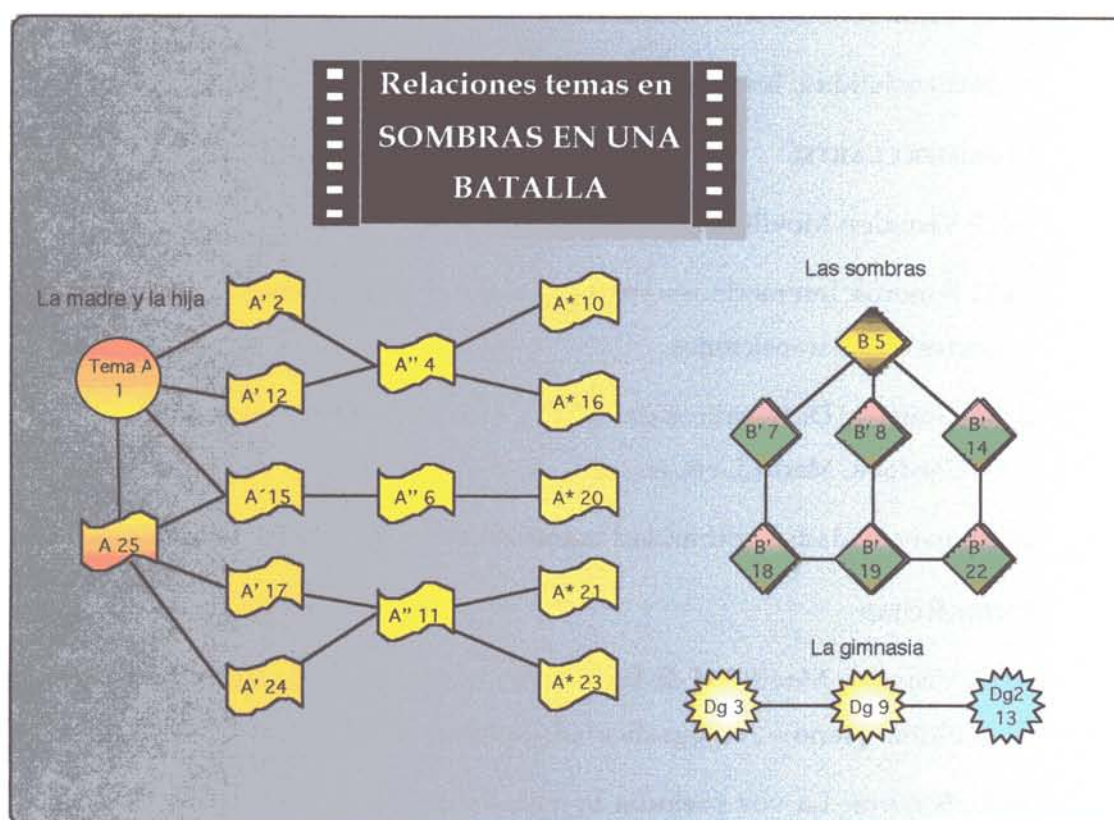


Fig. 91 Relaciones temáticas en Sombras en una batalla.

3.3.2.3.3. Análisis de la Forma de la expresión

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ C. Visuales: Movilidad –movimientos efectivos de cámara–. Fotografidad –marcado del plano detalle–.
- ⇒ C. Sonoros: Interacciones: ruidos –carillón–, palabra –Voz en *off*, ¡Maestro, cuando quiera!–. Empleo constante de encabalgamientos sonoros.

⇒ C Graficos Textual – dibujos de Toño –

⇒ Secuencialidad Continuidad elíptica – Juan niega la planta –

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ C Visuales Movilidad – plano de lo profilmico movimientos de acercamiento (*travelling*) – Fotograficidad – marcado del primer plano –

⇒ C Sonoros Silencio técnico – batido del bajo en el segundo bloque – Primer plano sonoro de las canciones

⇒ C Graficos Textual – corazones de Guillermo comic de aventuras –

⇒ Secuencialidad Inercia de los *flash back*

EL PRIMER CUARTEL

⇒ C Visuales Movilidad – *travelling* panorámicas etc –

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos – campanas de un reloj – Brusquedad de cortes en las transiciones

⇒ C Graficos Didascálicos del inicio y el final Títulos posicionales y elípticos – Córdoba Madrid etc –

⇒ Secuencialidad Continuidad manifiesta y persistente de la música

ENTRE ROJAS

⇒ C Visuales Movilidad de la cámara – panorámica de las reclusas grúa en el último plano – Fotograficidad – plano cenital –

⇒ C Sonoros La voz preludia la entrada de la música – 'Policia' '¡Iros a la mierda!' –

⇒ C Graficos Textual – billete de metro –

⇒ Secuencialidad Insertos

INTRUSO

⇒ C Visuales Fotograficidad – marcado del plano detalle y del primer plano proceso de oscurecimiento de la imagen – Movilidad – barrido acercamientos seguimientos etc también en el plano de lo profilmico –

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos – parque peluquería – palabra – PREOM –

⇒ C Graficos Titulos –creditos iniciales–

⇒ Secuencialidad Seguimiento ruptura –bloque 7 Ramiro y Angel discuten–

LA PETICIÓN

⇒ C Visuales Fotograficidad –color de la imagen, tono de la iluminacion–
Movilidad –profilmico personajes bailando seguimientos chicos corriendo *travelling* en la barca etc –

⇒ C Sonoros Interacciones Ruidos –Sonidos del lago Secuencia de golpes mordisco barro metal madera– Palabra Voz de soprano en la musica –presencia humana– Valor simbolico del silencio del mudo Situacion temporal campanas corneta de retreta etc Ambiente irreal banda de musica

⇒ C Graficos No hay

⇒ Secuencialidad Contribucion a las elipsis y mantenimiento de las continuidades

MORIRÁS EN CHAFARINAS

⇒ C Visuales Movilidad –profilmico movimiento interno de las imagenes relaciones de espacialidad seguimientos y aproximaciones de la cámara panorámicas *travelling* etc –

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos –corneta disparos etc –

⇒ C Graficos No hay relacion

⇒ Secuencialidad Marcado de las elipsis (aunque tambien las contradice y confunde en algunas transiciones) Insertos y rupturas Sincronia *underscoring*

SAMBA

⇒ C Visuales Fotograficidad –color y luminosidad de la imagen–
Movimiento –interno de la imagen en los temas musicales–

⇒ C Sonoros Presencia absoluta en los temas musicales

⇒ C Gráficos Titulos y subtítulos –localización especial–

⇒ Secuencialidad Transiciones y rupturas –colchones y golpes musicales–

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ C Visuales Fotograficidad –color de la imagen angulaciones de plano–
Movilidad –travelling panorámicas etc – y estatismo –planos *master*
inactivos–

⇒ C Sonoros Interacciones ruidos –cantos de aves rapaces motores
cristales– Importancia del tono de recitado

⇒ C Gráficos No hay relación

⇒ Secuencialidad Transiciones –potenciación del efecto de retorno al pasado
de los sueños de revelación mágica de las pesadillas de la protagonista–
En la secuencia final doble anticipación temporal²⁹³ La cámara describe
una panorámica que va desde la cabina hasta que encuadra simétricamente
la carretera por la que desaparecerá el coche de la protagonista Esa
anticipación que desarrolla la imagen se ve apoyada por un *crescendo*
paulatino de la música inicial de la película que va tomando cuerpo
mientras solapa el resto de elementos sonoros hasta hacerlos desaparecer

3 3 2 3 4 Capacitación audiovisual

c 1 Vaciado

Se presentan a continuación los valores numéricos correspondientes a
la presencia de la música en cada una de las películas en el ámbito temporal
En primer lugar, y de forma resumida, los valores generales En segundo las
medias temporales por bloques Por último, se presentan las tablas de tiempo
de cada una de las películas, con expresión gráfica de los análisis particulares

c 0 1 Valores generales

En estos se observan

- la duración total de la película
- el porcentaje de tiempo en que la música tiene presencia
- el número de bloques

²⁹³ Analogía temporal de lo que en el espacio suponen las líneas de fuga (Chion)

- la duración absoluta de la música,
- la media por bloque,
- la duración total de los bloques incidentales,
- la media por bloque incidental,
- el porcentaje de la música incidental,
- la duración total de los bloques diegéticos,
- la media por bloque diegético, y
- el porcentaje de la música diegética.

	<i>By</i> <i>Abrazos</i>	<i>Del R. al</i> <i>Amarillo</i>	<i>El pr.</i> <i>Cuartel</i>	<i>Entre</i> <i>Rojas</i>	<i>Intruso</i>	<i>M.en</i> <i>Chafar.</i>	<i>La</i> <i>Petición</i>	<i>S. en una</i> <i>batalla</i>	<i>Samba</i>
Dur.	1:21:45	1:27:47	1:47:39	1:29:30	1:23:05	1:24:54	1:26:10	1:34:20	1:44:43
% Dur.	54,4%	47,1%	54,6%	65,9%	59,8%	64,8%	56,2%	83,4%	45,4%
Nº.	39	47	59	27	18	19	22	25	40
T. M.	36'44"	46'51"	48'55"	30'27"	33'22"	29'52"	37'46"	15'41"	57'11"
m x b.	0'51"	0'59"	0'49"	1'07"	1'45"	1'34"	1'43"	0'37"	1'25"
nº In.	30'30"	30'34"	48'55"	25'07"	28'43"	29'52"	27'32"	14'08"	34'54"
md In.	0'50"	0'57"	0'49"	1'46"	2'12"	1'34"	2'07"	0'38"	1'08"
% In.	37,3%	34,8%	45,4%	28,2%	34,6%	35,2%	32%	15%	33%
nº Dg.	6'14"	15'42"	0"	5'20"	4'39"	0"	10'14"	1'33"	22'17"
md Dg.	0'58"	1'02"	0"	1'03"	0'56"	0"	1'08"	0'31"	2'28"
% Dg.	8,3%	17,8%	0%	5,9%	5,6%	0%	11,8%	1,6%	21,3%

Tabla 4 Vaciado numérico de valores presenciales de la música.

Clave:

Dur.: Duración total de la película.

% Dur.: Porcentaje sin música.

Nº.: Número de bloques.

T.M.: Minutos totales de música.

m x b: Media total por bloque.

nº In.: Tiempo de bloques incidentales.

md In.: Media bloques incidentales.

% In.: Porcentaje incidentales.

nº Dg.: Tiempo de bloques diegéticos.

md Dg.: Media bloques diegéticos.

% Dg.: Porcentaje diegéticos.

c.0.2. Tiempos por bloques

Para este caso, se ha dividido la duración de los mismos en cinco tramos desiguales: a) entre 0 y 29 segundos, b) entre 30 y 59 segundos, c) entre

1 minuto y 1 minuto y 59 segundos, d) entre 2 minutos y 3 minutos y 59 segundos, y e) a partir de 4 minutos.

La desigualdad de dicha división se justifica a través del estudio de numerosas partituras cinematográficas. Es una partición operativa, a la vez que representativa en términos conceptuales de tamaño y duración: muy corto, corto, medio, medio-largo, y largo. Tres son los aspectos considerados por tramo:

- el número de bloques,
- el porcentaje de estos respecto al total, y
- el porcentaje de tiempo global de la música, por tramo, respecto a la totalidad de esta.

	<i>B y</i> <i>Abrazos</i>	<i>Del R. al</i> <i>Amarillo</i>	<i>El pr.</i> <i>Cuartel</i>	<i>Entre</i> <i>Rojas</i>	<i>Intruso</i>	<i>M.en</i> <i>Chafar.</i>	<i>La</i> <i>Petición</i>	<i>S. en una</i> <i>batalla</i>	<i>Samba</i>
n° A	13	9	25	6	2	6	2	13	6
% A	33,3%	19,1%	42,4%	22,2%	11,1%	31,6%	9,1%	52%	15%
% At	10,1%	6,6%	15,9%	8,5%	1,1%	5,9%	1,7%	23,3%	3,4%
n° B	10	18	20	10	3	3	4	8	9
% B	25,6%	38,3%	33,9%	37,1%	16,7%	15,8%	18,2%	32%	23%
%Bt	31,3%	29,3%	28,5%	21,4%	6,2%	8,5%	7,1%	35,7%	11,9%
n° C	13	16	11	8	6	4	10	3	17
% C	33,3%	34,1%	18,6%	29,6%	33,3%	21,1%	45,5%	12%	42%
% Ct	40,1%	40,5%	24,5%	38,5%	23,2%	16,8%	45,8%	25,9%	40,8%
n° D	3	4	2	3	5	4	5	1	8
% D	7,7%	8,5%	3,4%	11,1%	27,8%	21,1%	22,7%	4%	20%
%Dt	18,6%	23,6%	21,8%	31,6%	37,8%	36,5%	35,3%	15,1%	44,9%
n° E	0	0	1	0	2	2	1	0	0
% E	0%	0%	1,7%	0%	11,1%	10,5%	4,5%	0%	0%
%Et	0%	0%	9,4%	0%	31,8%	32,2%	10,1%	0%	0%

Tabla 5 *Tiempos por bloques.*

Clave:

n° A: número de bloques, 0 a 29".

% A: porcentaje de bloques, 0 a 29".

% At: porcentaje de tiempo, 0' a 29".

n° B: número de bloques, 30" a 59".

% B: porcentaje de bloques, 30" a 59".

% Bt: porcentaje de tiempo, 30" a 59".

n° C: número de bloques, 1' a 1'59".

% C: porcentaje de bloques, 1' a 1'59".

% Ct: porcentaje de tiempo, 1' a 1'59".

n° D: número de bloques, 2' a 3'59".

% D: porcentaje de bloques, 2' a 3'59".

% Dt: porcentaje de tiempo, 2' a 3'59".

n° E: número de bloques, más de 4'.

% E: porcentaje de bloques, más de 4'.

% Et: porcentaje de tiempo, más de 4'.

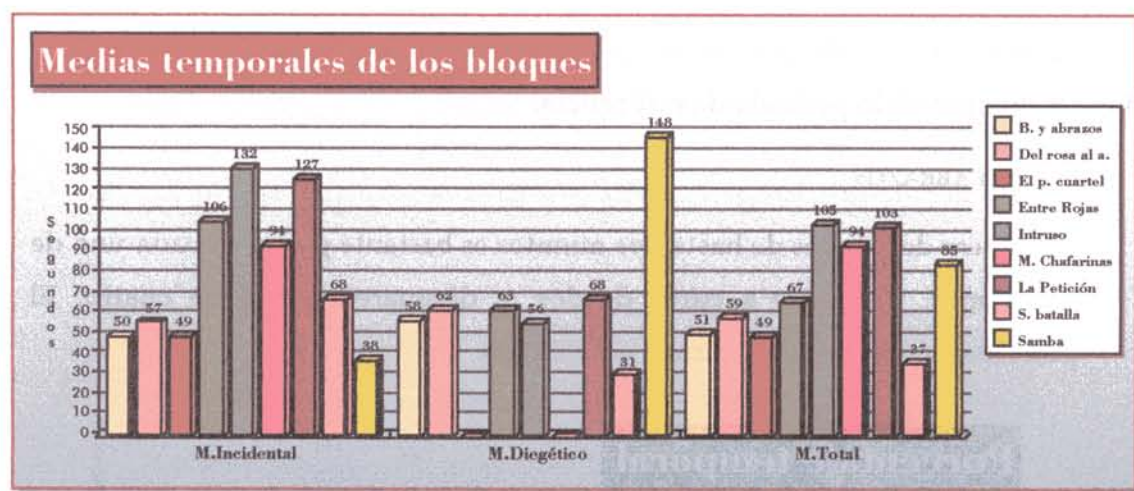


Fig. 92 Medias temporales de los bloques, por tipo.

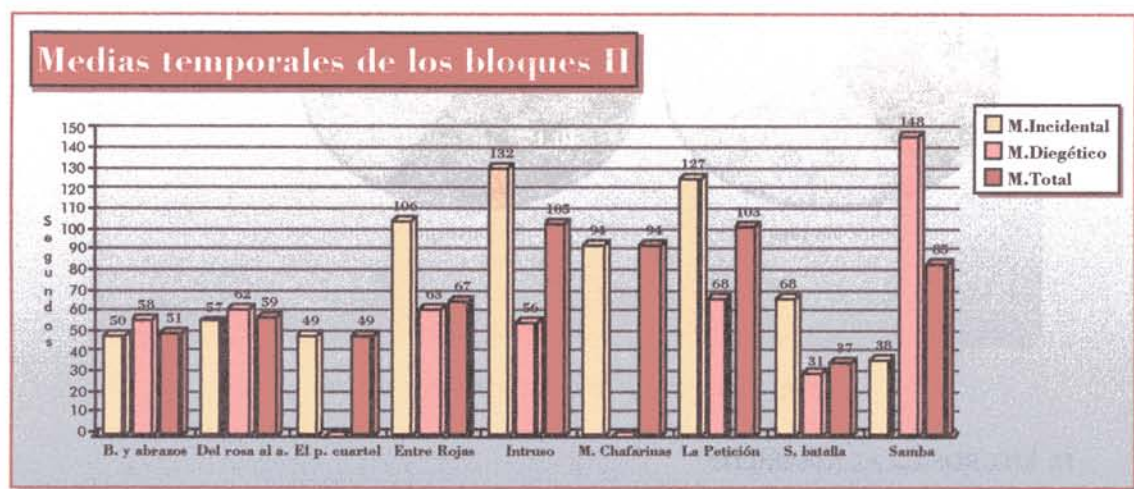


Fig. 93 Medias temporales de los bloques, por película.

Seguidamente se desglosa el análisis del vaciado para cada película, haciendo hincapié en la distribución temporal de la música –en su conjunto–. Se ofrecen, gráficamente, dos representaciones que corresponden, la primera, al porcentaje temporal por tipo de bloque, y la segunda, al porcentaje en tiempo respecto del total de la música. Como se podrá observar, la diferencia entre una y otra valoración es notable. Lógicamente, los bloques cortos que, en número, pueden ser abundantes, en su presencia real comparada pueden tener poca relevancia, y viceversa.

En cualquier caso, estos valores tienen especial significación, pues hacen referencia al concepto de estructura y funcionalidad que desempeña cada compositor en la película de referencia.

BESOS Y ABRAZOS

El número de bloques de hasta dos minutos es bastante parejo en cada uno de los tramos. Desciende a partir de dos, y desaparece en el de cuatro. El porcentaje musical es, asimismo, equilibrado.

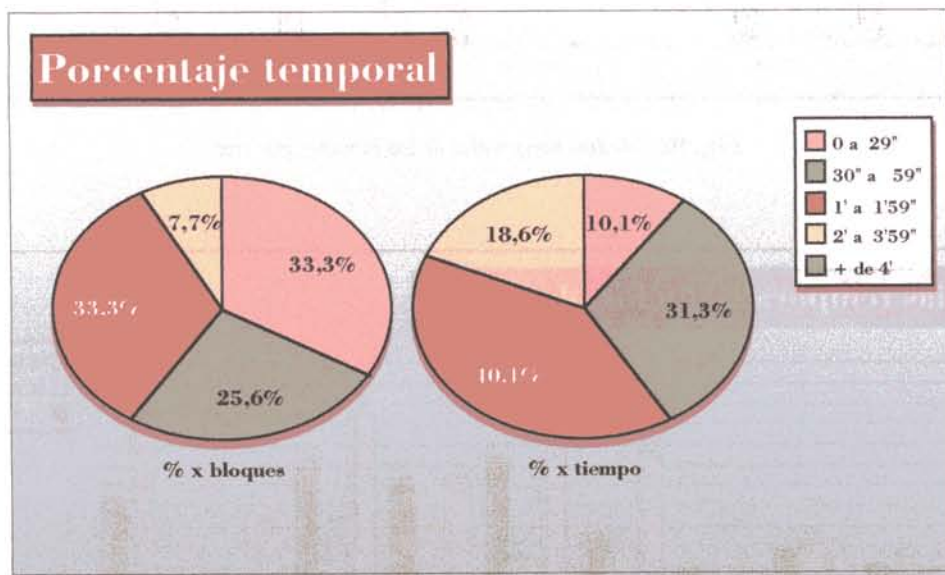


Fig. 94 Porcentaje temporal en Besos y abrazos.

D. DEL ROSA... AL AMARILLO

El gran número de bloques –cuarenta y nueve– se reparte, fundamentalmente entre los treinta segundos y los dos minutos.

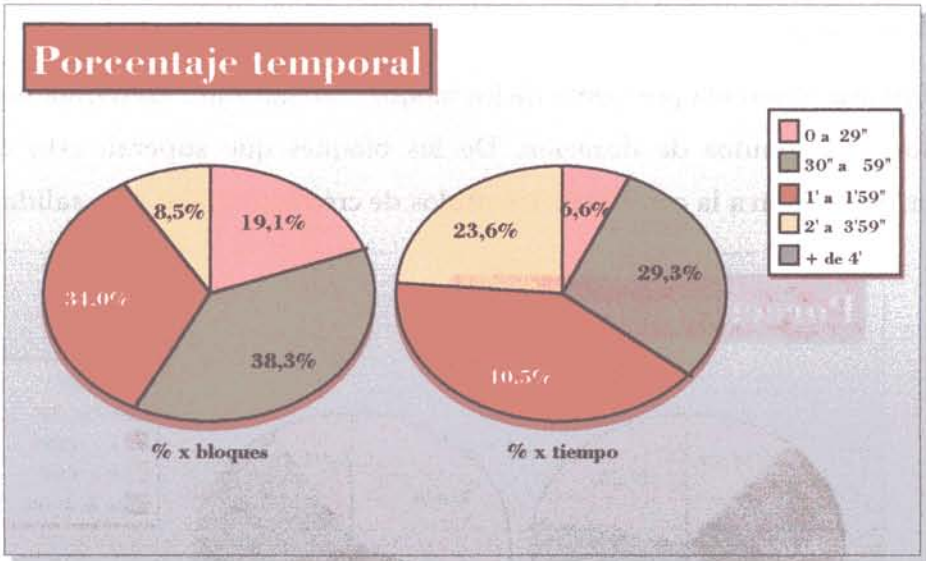


Fig. 95 Porcentaje temporal en Del rosa al amarillo.

Consecuentemente, de igual manera por lo que se refiere a su distribución temporal. La presencia de fragmentos o partes completas de canciones —cuya duración comercial total ronda los tres minutos y medio—, condiciona este resultado.

EL PRIMER CUARTEL

Hay un uso extensivo de bloques muy cortos —muchos de ellos recortados en la mezcla—, cuya significación temporal baja, sin embargo, sensiblemente. Responde, con ello, a la naturaleza de su funcionalidad en el seno de la película.

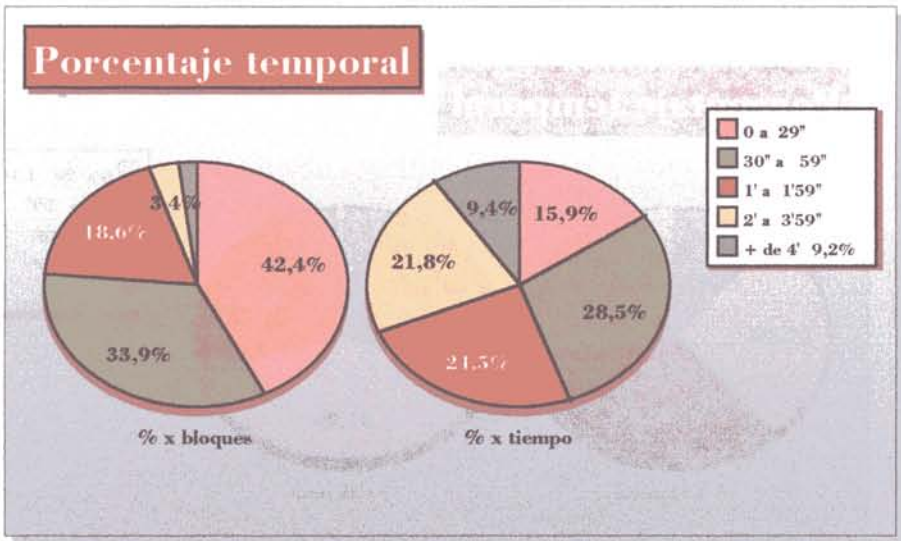


Fig. 96 Porcentaje temporal en El primer cuartel.

ENTRE ROJAS

Entorno al setenta por ciento de los bloques oscilan entre los treinta segundos y los dos minutos de duración. De los bloques que superan esta cifra, dos corresponden a la canción de los títulos de crédito iniciales y de salida.

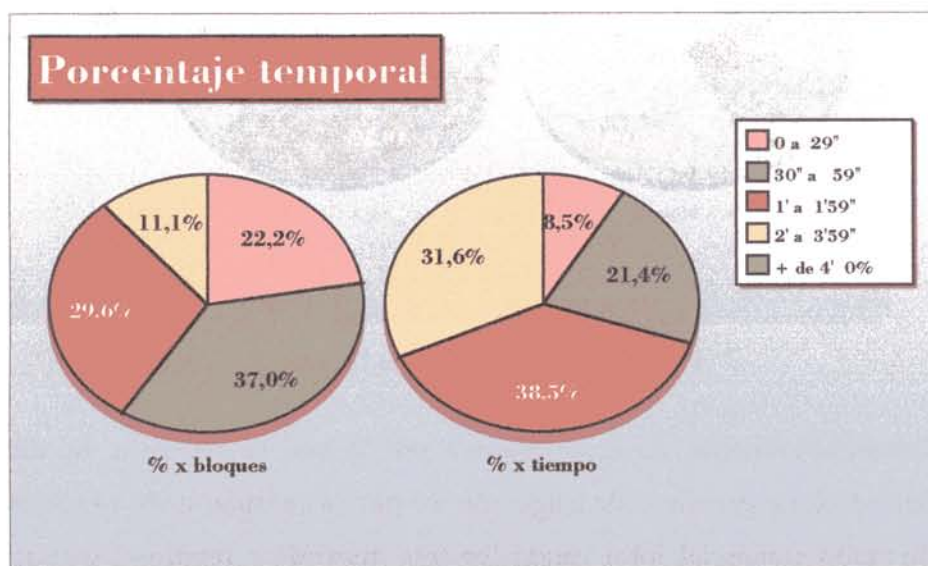


Fig. 97 Porcentaje temporal en Entre rojas.

INTRUSO

Destaca esta película, frente a las demás, por la duración temporal de los bloques. Aquellos cortos o muy cortos son, generalmente, de carácter diegético y transicional. Los que cubren el mayor porcentaje de tiempo son los que rebasan el minuto, siendo dos los que superan los cuatro.

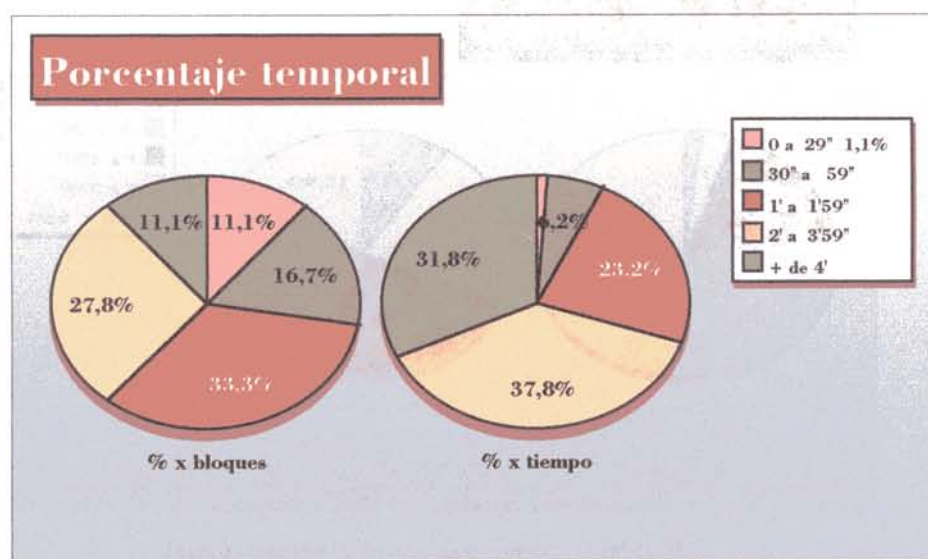


Fig. 98 Porcentaje temporal en Intruso.

LA PETICIÓN

El tramo entre uno y dos minutos cubre casi el cincuenta por ciento del número de bloques e, igualmente, la mitad del tiempo de la música.

El número de bloques por debajo de medio minuto es despreciable, y aunque sólo es uno el que supera los cuatro minutos, lo hace ampliamente. La razón que justifica tal desproporción se cifra en la presencia de los bloques diegéticos del baile — piezas de danza breves —.

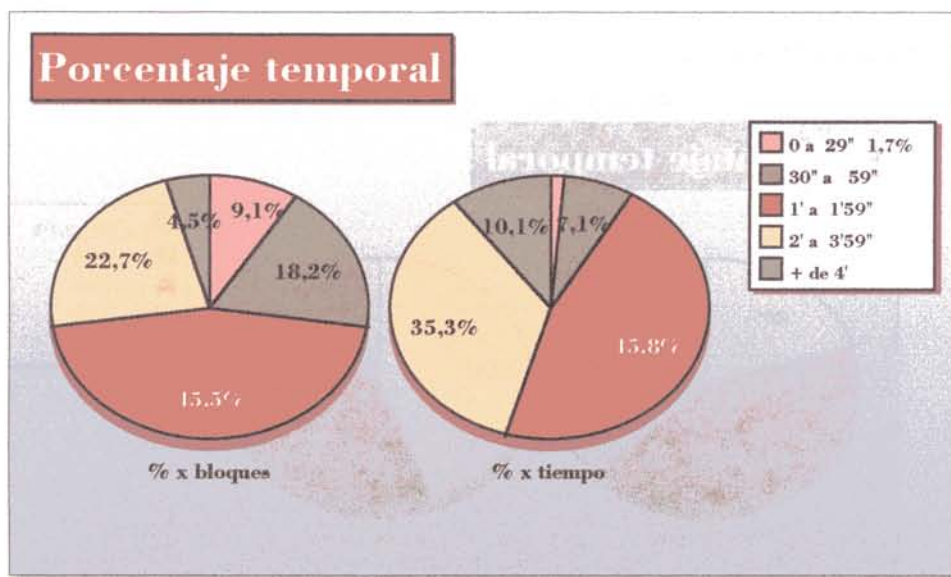


Fig. 99 Porcentaje temporal en La petición.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

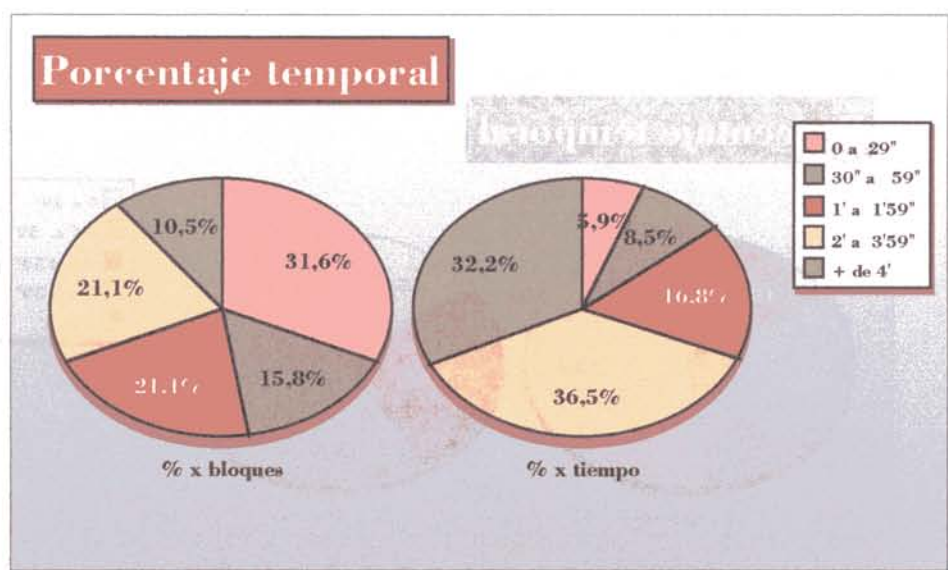


Fig. 100 Porcentaje temporal en Morirás en Chafarinas.

Tiene una distribución muy paritaria en todos los tramos. Esta circunstancia hace que, por contra, la representatividad global de cada uno de ellos sea creciente dispar.

SAMBA

La particularidad de la película, como evento promocional, hace que el mayor número de bloques esté situado entre los dos y los cuatro minutos –duración de las canciones interpretadas por la protagonista–. Tanto el tramo anterior como el posterior, presentan valores similares, y se distribuyen, prácticamente, el resto de la música.

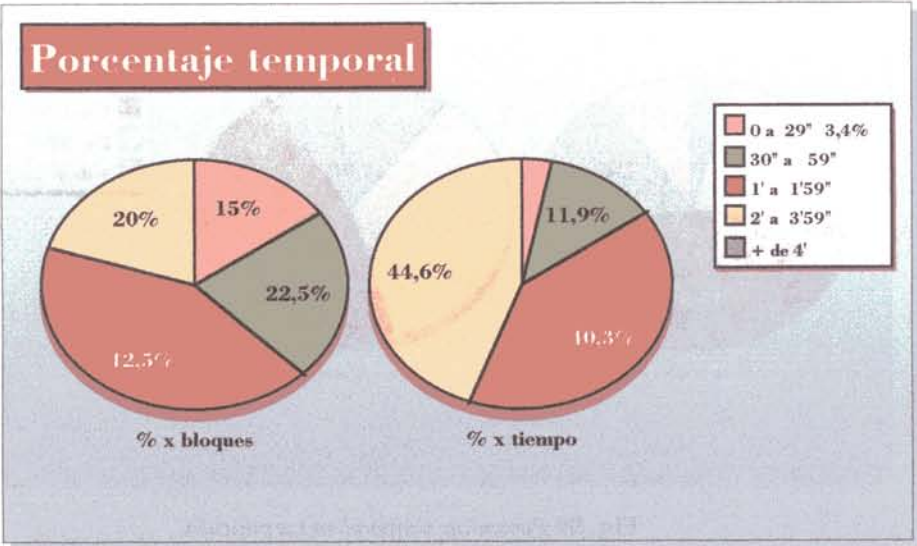


Fig. 101 Porcentaje temporal en Samba.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

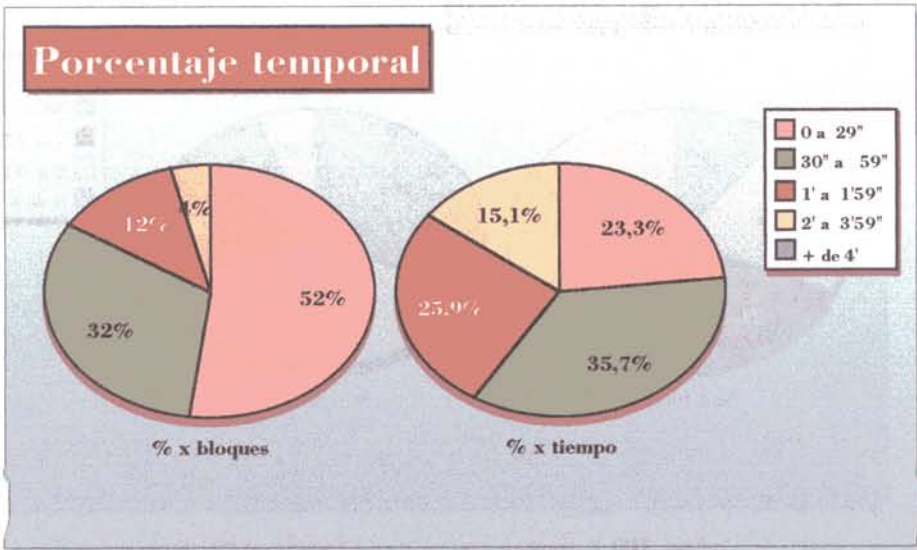


Fig. 102 Porcentaje temporal en Sombras en una batalla.

A pesar del numero total —veinticinco— la cuantiosa presencia de bloques muy cortos —más del cincuenta por ciento— hace que la duracion de la musica sea bastante breve con respecto a la de la película. La fragmentacion de la musica se hace aun mas notable si se considera que los bloques con menos de un minuto suponen casi el sesenta por ciento de esta.

c 2 Dominancias y focalización

Aunque la jerarquia de las sustancias en el audiovisual queda borrada por el carácter sincrónico, simultáneo y ‘en vivo’ del espectáculo textual de lectura —el rito del mensaje—, desde el análisis, el concepto de dominancia hace referencia a la dependencia jerárquica e intensiva que impone una de las sustancias sonora sobre las otras, pero también al juego de roles en el que cada elemento asume los diferentes papeles que le van correspondiendo en el desarrollo del texto audiovisual, como haya sido previsto por el realizador, o como surjan en su lectura.

La musica acostumbra a presentar el menor nivel de dominancias. Su presencia sonora tiende a ser, asimismo, baja. No obstante su nivel de implicación resulta muy importante por dos razones: su discontinuidad le aporta la energía de la expectativa, y sus apariciones coinciden, casi siempre con sus dominancias, lo que dimensiona la sorpresa de su aparición y le permite actuar como puntuador del texto audiovisual. En el caso de la musica diegética, las fuentes sonoras con una fuerte dominancia, y que actúan en los primeros términos del plano, suelen ser visibles en el cuadro de la imagen. Por contra las que sufren una fuerte subordinación, cumpliendo una función contextual, pocas veces se hacen perceptibles. Esta circunstancia es la que permite actualizar el fuera de campo, crear un vínculo con los elementos que están fuera del alcance de la mirada.

BESOS Y ABRAZOS

De los treinta y nueve bloques tan solo en ocho la musica ejerce una función preponderante frente al resto de elementos de la banda sonora. Su presencia sonora sin embargo es notable en el cuarenta y seis por ciento del tiempo de la película participa la musica. Aunque fundamentalmente se trata de musica incidental la diegética tiene también un peso específico.

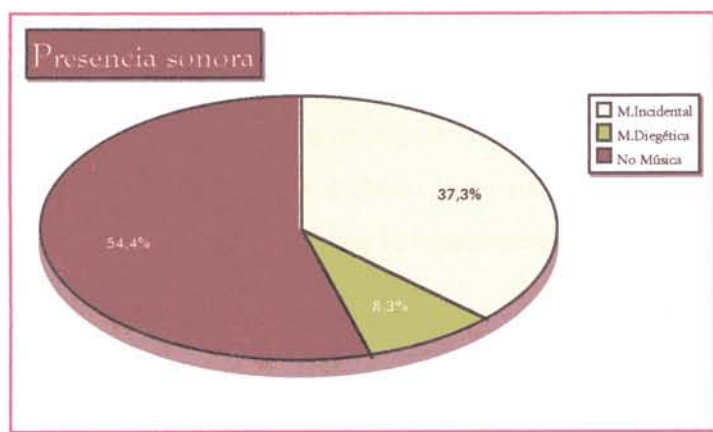


Fig. 103 Presencia sonora en Besos y abrazos.

DEL ROSA AL AMARILLO

No solo la presencia de la música en la película es abundante, sino que el número de bloques en los que su concurso es prioritario es, asimismo, numeroso.

Para el tipo de filme del que se trata, hay gran cantidad de música diegética. Además, una parte importante de esta no pertenece al compositor titular, sino que está compuesta por una suma literal de canciones y melodías muy reconocibles.

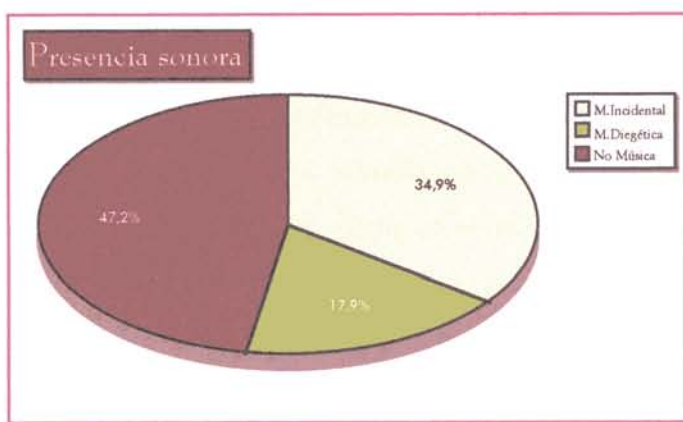


Fig. 104 Presencia sonora en Del rosa al amarillo.

EL PRIMER CUARTEL

Lo primero que llama la atención en una partitura con tantos minutos –casi cincuenta– es la ausencia de música diegética. Bien es verdad que en algunos casos la música incidental cumple la función de esta, pero nunca aparece como tal.

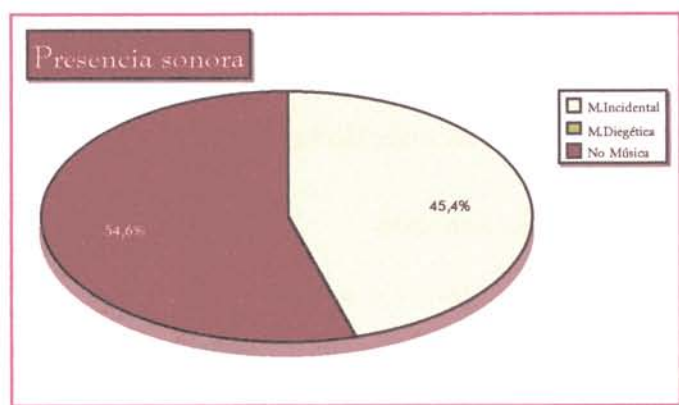


Fig. 105 Presencia sonora en El primer cuartel.

La presencia sonora es, como cabe de esperar, importante, si bien los puntos donde ejerce sus posibles dominancias son más escasos.

ENTRE ROJAS

Si bien la presencia musical es reducida en referencia a la globalidad de la película, la presencia de bloques largos, que se posicionan jerárquicamente, enjuga esa concisión y hace que la sensación sonora de la música sea estable.

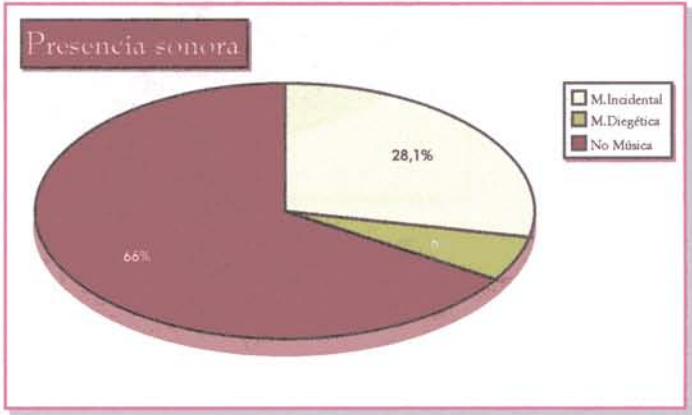


Fig. 106 Presencia sonora en Entre rojas.

INTRUSO

La presencia—entorno al cuarenta por ciento—, la separación entre bloque y bloque (ver anexo), y la primacía en los bloques de transformación, contribuye a significar el papel discursivo de la música diseñado para esta película.

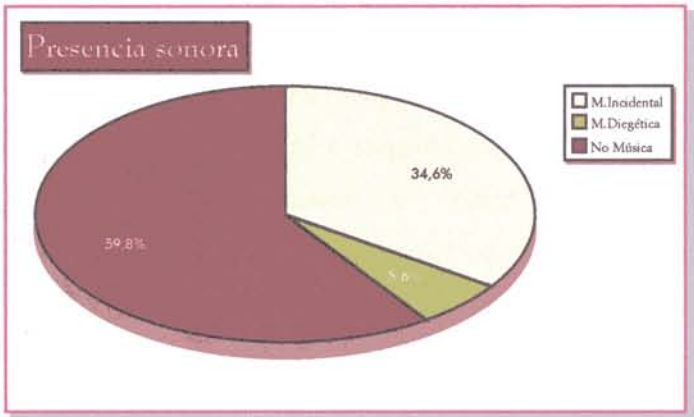


Fig. 107 Presencia sonora en Intruso.

LA PETICIÓN

La dominancia de la música es especialmente clara en el último bloque. Durante algo más de siete minutos, salvo algún efecto sonoro puntual o algún comentario de los personajes, es esta quien conduce el contenido sonoro. Por lo que se refiere a los bloques diegéticos, en los cortos interpretados por la flauta es la música, también, quien prevalece; en los del baile, no. La presencia sonora es comedida si se considera el valor particular de la música diegética.

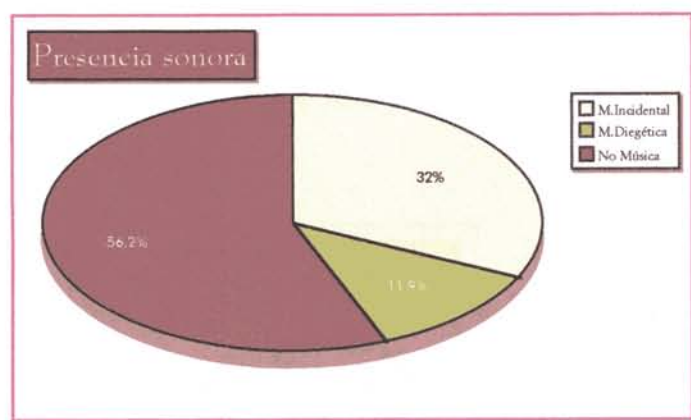


Fig. 108 Presencia sonora en La petición.

MORIRÁS EN CHAFARINAS

El valor de asistencia sonora está por debajo de la media de las otras películas, pero la naturaleza de su desarrollo —en el que se identifican claramente las mismas sonoridades—, hace precisa esa concisión para que no abrume su presencia. No hay bloques diegéticos.

La dominancia es muy voluble, y no hay bloques en los que la música cumpla a lo largo de todo él esta capacidad. En su lugar, ejerce una especie de dialéctica con la palabra y los ruidos a partir del trabajo de sincronía de la imagen.

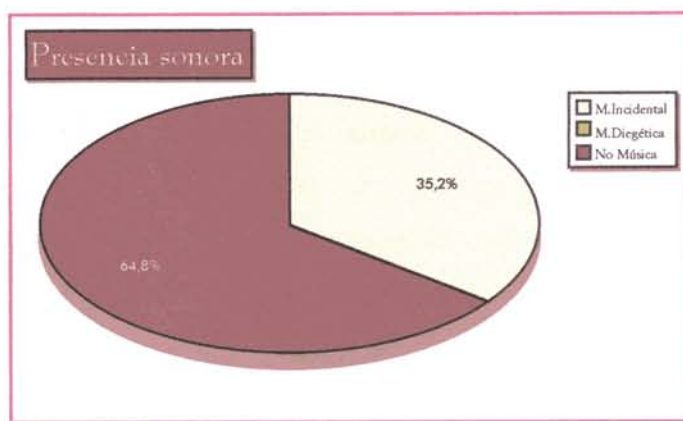


Fig. 109 Presencia sonora en Morirás en Chafarinas.

SAMBA

Como corresponde a una película cuyo contenido gira entorno a la exposición de una cantante, la presencia de la música es sobresaliente, igualándose, casi, el valor de la diegética con el de la incidental. Los puntos de dominancia son, igualmente, numerosos. No solo en la representación de las canciones, donde nada molesta su presencia, sino también en los bloques donde aparece la música como un valor social de intercambio, de participación —fiestas de *Chica da Silva*—.

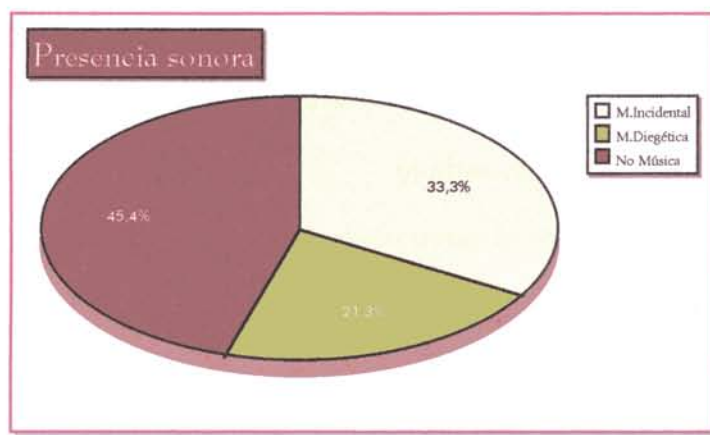


Fig. 110 Presencia sonora en Samba.

SOMBRAS EN UNA BATALLA

La presencia de la música es especialmente reducida. Hasta tal extremo que no supera el diecisiete por ciento de la duración de la película. No se deja notar, sin embargo su ausencia. Sus apariciones raras veces no están asociadas a una autoridad firme, por lo que su funcionalidad está siempre asegurada.

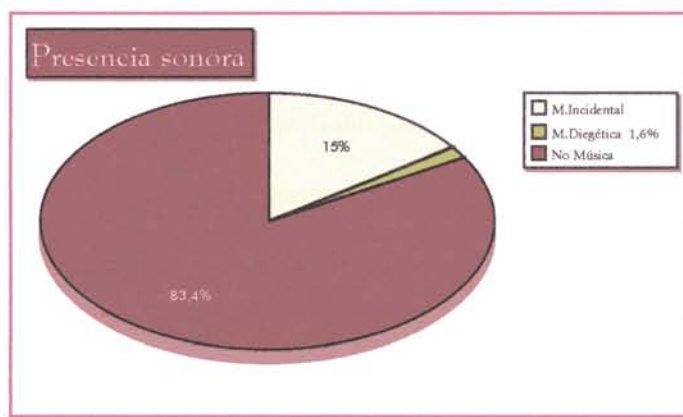


Fig. 111 Presencia sonora en Sombras en una batalla.

c.3. Sincronía

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Identidad: De sincrónica —diegética— a autónoma.
- ⇒ Corporeidad: Mediado y discontinuo.
- ⇒ Vectorialidad: Justificación conceptual del valor representativo de la música.

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Identidad: Sincrónico y simultáneo —diegética—, vinculado y articulado —no diegética—.
- ⇒ Corporeidad: Directo y discontinuo.
- ⇒ Vectorialidad: Transferencia de sentido y señalado de la acción.

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Identidad Sincrónica simultánea y articulada
- ⇒ Corporeidad Directo y continuo
- ⇒ Vectoralidad Advertir el movimiento la disposición anticipar resoluciones etc

ENTRE ROJAS

- ⇒ Identidad Sincrónica –diegética– articulada y vinculada
- ⇒ Corporeidad Mediado y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Activar la dinámica de lectura

INTRUSO

- ⇒ Identidad Articulada y vinculada
- ⇒ Corporeidad Mediado y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Potenciar la continuidad y disolver las soluciones narrativas

LA PETICIÓN

- ⇒ Identidad Sincrónica y simultánea –bailes– simultánea –otros diegéticos– vinculada y articulada –bloque final–
- ⇒ Corporeidad Directo y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Justificación de la acción

MORIRAS EN CHAFARINAS

- ⇒ Identidad Sincrónica simultánea y articulada
- ⇒ Corporeidad Directo y continuo
- ⇒ Vectoralidad Potenciar la continuidad advertir el movimiento y activar la dinámica de lectura

SAMBA

- ⇒ Identidad Muy variable recorre todos los grados
- ⇒ Corporeidad Cuando se da directo y discontinuo
- ⇒ Vectoralidad Justificación de la acción

SOMBRAS EN UNA BATALLA

- ⇒ Identidad De vinculada a articulada
- ⇒ Corporeidad Mediado y discontinuo
- ⇒ Vectorialidad Extrañamiento de la acción y de los personajes

c 4 Evaluacion materica comparada

BESOS Y ABRAZOS

- ⇒ Velocidad Identidad correlacion
- ⇒ Definición Difuminado detallado y riguroso
- ⇒ Densidad Media

DEL ROSA AL AMARILLO

- ⇒ Velocidad Disparidad anticipacion
- ⇒ Definición Duro/difuminado detallado/impreciso
- ⇒ Densidad Alta

EL PRIMER CUARTEL

- ⇒ Velocidad Identidad correlación
- ⇒ Definición Duro detallado y riguroso
- ⇒ Densidad Muy alta

ENTRE ROJAS

- ⇒ Velocidad Identidad correlacion
- ⇒ Definicion Detallado ambiguo y condicionado
- ⇒ Densidad Media

INTRUSO

- ⇒ Velocidad Identidad anticipación y correlación
- ⇒ Definición Difuminado detallado prolijo y ambiguo
- ⇒ Densidad Media

LA PETICIÓN

⇒ Velocidad Identidad y correlacion –bloques diegeticos– disparidad –
bloques incidentales–

⇒ Definicion Duro detallado y aspero

⇒ Densidad Alta

MORIRAS EN CHAFARINAS

⇒ Velocidad Identidad correlacion y anticipacion

⇒ Definicion Duro detallado y prolijo

⇒ Densidad Media

SAMBA

⇒ Velocidad Identidad y correlacion –bloques diegeticos– disparidad –
bloques incidentales–

⇒ Definicion Duro/difuminado detallado/impreciso y ambiguo

⇒ Densidad Muy alta

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Velocidad Identidad correlacion y anticipacion

⇒ Definicion Difuminado impreciso ambiguo y riguroso

⇒ Densidad Baja

3 3 2 4 Estudio técnico-operacional

BESOS Y ABRAZOS

⇒ Sistema Estereo

⇒ Proceso DDA –grabacion y mezcla digital repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion normativa Amplitud de las reverberaciones que
son largas y dilatadas con respecto a los instrumentos utilizados
Disposicion panoramica segun la imagen estereo

DEL ROSA AL AMARILLO

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA –grabacion mezcla y repicado analógico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion diversificada de normativa a experimental – bloque segundo– Sonido seco cercano poco aderezado –reflexión por placas– Unipuntual

EL PRIMER CUARTEL

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA –grabacion mezcla y repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion normativa Sonido amplio generoso en referencia con la instrumentación abundante Unipuntual

ENTRE ROJAS

⇒ Sistema *Dolby stereo system*

⇒ Proceso DDA –grabación y mezcla digital repicado analogico–

⇒ Tratamiento Procedimiento de ecualización normativo ampliado
Descripcion de los espacios a través de la exploración de los efectos
Imagen abierta a la sala

INTRUSO

⇒ Sistema *Dolby stereo system*

⇒ Proceso DDA –grabacion y mezcla digital, repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion preceptiva pero no sistemática Sonido ajustado a las caracteristica de la formación instrumental y a la progresiva complejidad del material musical Imagen abierta a la sala

LA PETICIÓN

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA –grabacion, mezcla y repicado analogico–

⇒ Tratamiento Ecualizacion diversificada normativa y experimental Uso diferenciado de los efectos de reverberación. Cada estilo musical tiene un

tratamiento los temas de los bailes mas secos el motivo principal seco duro el bloque final largo generoso Unipuntual

MORIRAS EN CHAFARINAS

⇒ Sistema *Dolby stereo system*

⇒ Proceso DDA – grabacion y mezcla digital repicado analogico –

⇒ Tratamiento Ecualizacion normativa Sonido dulzon, largo en algunos casos sobrado Imagen abierta a la sala

SAMBA

⇒ Sistema Monoaural

⇒ Proceso AAA – grabacion mezcla y repicado analogico –

⇒ Tratamiento Ecualizacion y efectos ajustados a cada tipo de musica pero en una dimension formalista y comedida Unipuntual

SOMBRAS EN UNA BATALLA

⇒ Sistema Estereo

⇒ Proceso DDA – grabacion y mezcla digital repicado analogico –

⇒ Tratamiento Ecualizacion clasicista parva Sonido preciso cameristico proximo Disposicion panoramica segun la imagen estereo

3 3 2 5 *Primeras objetivaciones*

3 3 2 5 1 Musicales

No se encuentran innovaciones idiomáticas ni en la formación de los conjuntos instrumentales, ni en la tipología de los propios instrumentos, ni el uso característico de estos. En algunos casos, se pueden establecer algunos avances significativos dentro del propio lenguaje personal de cada compositor.

Hay un empleo racional de los medios sonoros. La calidad de los registros es entre correcta y buena, reconociéndose el grado de dominio de la orquestación en función de los recursos y sonoridades buscadas. Se busca una amplitud extrema de los registros sin que ello suponga un forzamiento de las

tesituras no intencionado. Cuando se da, es como consecuencia de la búsqueda de un determinado color, de una concreta expresividad.

Las formaciones son, habitualmente, instrumentales de cámara, variando notablemente en su composición y número, si bien los instrumentos de cuerda, en sus diferentes posibilidades, aparecen con suficiencia en casi todos los casos. Cuando aparece la voz lo hace como un instrumento más. Salvo en *Entre Rojas* y *Samba* —por razones obvias—, no comparece como portador de palabra.

El repertorio dinámico está normalizado en referencia al lenguaje de uso —tradición clásico-romántica hasta los límites de la tonalidad [salvo en los bloques finales de *Intruso* y en *Sombras en una batalla*]—, y aparece, las más de las veces, de forma implícita a la propia escritura, como resultado. En algunas películas se localizan efectos de tipo personal —v.g. apantallados en *Del rosa al amarillo*— que confirman tendencias personales de indagación sonora.

El tejido está estrechamente relacionado con el fundamento de la melodía acompañada. En menor cantidad, y subsidiariamente, aparecen bloques homoritmicos y homofónicos, y, en otros casos, polifonías e imitaciones muy libres que no condicionan la sencillez de las texturas, muy equilibradas en términos generales.

El vocabulario armónico recorre la tonalidad. Una tonalidad expandida que establece sus límites en un marco bastante flexible. Solo en los casos ya mencionados —Nieto y Mariné— se produce una aplicación estética diferente. En el primero una tonalidad que se diluye por variación hacia regímenes de atonalidad. En el segundo, una disonancia estructural muy organizada que parte de un diseño modal previo. Tanto en unos casos como en otros, el proceso de tensión está logrado a través de módulos generalmente breves con dimensiones de compas o dos compases.

Hay una ausencia casi absoluta de contrapunto. Cuando se presenta, nuevamente en las partituras de Mariné y Nieto, es por medio de imitaciones muy sutiles, bien mediante una polifonía celular muy libre, bien a través de texturas interdependientes.

Como corresponde a la elección estilística, el carácter melódico responde a una melodía diatónica, con mayor o menor cromatismo que solo en algunos casos sale fuera de este ámbito –exótica en *Morras en Chafarinas* y modo construido en *Sombras en una batalla*– El diseño y su recorrido –cantabile o instrumental, el tipo de saltos los intervalos predominantes– está en función de la disposición instrumental, si bien se puede intuir que pudiera ser a la inversa el dibujo melódico condiciona la designación instrumental. El módulo mínimo de significación melódica es elemental en todos los casos ya sea por frases o por motivos. Son extremadamente simples, sencillos sin grandes complicaciones figurativas, pues así permiten un reconocimiento celular inmediato.

Los estratos rítmicos parten de valores métricos que toman por figuración la negra, la negra con puntillo y la blanca. Los valores de pulso son muy manejables desde el punto de vista interpretativo, y oscilan entre los cincuenta y los ciento veinte bpm. La interacción con otros elementos armónicos y, sobre todo, melódicos configura la superestructura rítmica en algunos casos más importante que el propio ritmo de superficie.

Las transiciones entre estados rítmicos se producen, mayoritariamente, bien por intensificación/desintensificación, bien por ampliación/reducción. La generación de tensión rítmica se logra por medio de procesos de acumulación y estrechamiento en la disposición del material, y por la superposición textural de los planos y figuraciones rítmicas.

Los procesos de crecimiento se configuran a partir de dos tendencias contrapuestas:

- a) la variación temática –unitemática, bitemática, politemática, unidimensional, multidimensional– que es mayoritaria y
- b) la heterogeneidad de material, a través de la presentación de microformas y microestructuras.

La generación formal no se asegura, no obstante, en ninguno de estos casos. Cuando se estructura, en su conjunto, en una red dinámica de crecimiento formal se justifica a partir de una identidad narrativa.

programática por momentos, que vincula su desarrollo con el proceso discursivo audiovisual

3 3 2 5 1 Narrativas

El cometido narrativo de la música se desarrolla tanto en el plano de la forma del contenido como en el de la forma de la expresión

3 3 2 5 1 1 *Forma del contenido*

En casi todas las películas se puede reconocer una funcionalidad pronominal y/o de prosopopeya sonora ligada al protagonista y los personajes principales, y focalizadora para los agentes desestabilizadores de la trama, para los 'oponentes'

Las funciones asociadas a los elementos de la acción alcanzan el subrayado como puntuación del discurso, como marcado de ciertas secuencias, el comentario en las resoluciones, en las revelaciones narrativas, en su actualización como epifonema, como mensaje —secuencia final de *Intruso*, último vals de *La Peticion*—, la especificación de la acción a través de la preparación y anticipación de los acontecimientos, la predicción de los desenlaces, etc, la ambientación como perfeccionamiento del marco —música diegética bailes, parques, etc —, como índice de los diálogos, etc

Respecto al tiempo y al espacio lo más característico es la multiplicidad de figuraciones. En el primero, aunque la función predominante es la transitiva ya sea en fundidos encadenados, fundidos a corte en barridos, etc, tan pronto se activa como constituyente en las secciones de evolución, como temporaliza las épocas o los ámbitos, o cumple una función interpretativa y condicional que impone una temporalidad de lectura buscada por el autor —congelados explicativos de la imagen, barridos, etc— En el segundo diversifica aún más sus posibilidades pues mientras genera espacialidad, puede estar sirviendo de indicador, decorando el espacio que recorre creando ámbitos especiales —el lago, las sombras, Uve—, definiendo a los personajes a través de la construcción del espacio que habitan, indicando sus dimensiones, colaborando con el espectador para ayudarlo a entender el espacio de la trama, estructurando ciertas secuencias desde la identificación espacial, o

coestructurando el filme a través de su carácter epanadiploico –por ejemplo, empezando y terminando con el mismo bloque, como una reexposición temática en las formas clásicas [*Sombras en una batalla* *Intruso*, *Moriras en Chafarinas* etc]—

3 3 2 5 1 2 *Forma de la expresión*

En relación con los códigos visuales, marca la movilidad a través del seguimiento de los movimientos efectivos de la cámara y en menor medida, a través del movimiento interno de las imágenes. Además, señala los elementos de la fotograficidad gracias a su presencia en determinados tipos de planos – primeros planos, planos detalle [gestos miradas, etc] planos *master* [extrañamiento en *Sombras en una batalla*]—, y a la asociación timbrica o armónica con el color y el tono de la iluminación.

Por lo que se refiere a los códigos sonoros, contribuye a las transiciones y a los encabalgamientos, interacciona con los ruidos –campanas carillones cantos de aves, etc – y con la palabra bien como justificación de la presencia musical, bien con un uso metafórico de las mismas –acrónimo PREOM música no diegética etc – aprovecha el silencio técnico para significar su presencia, asiste al *estar ahí* de la persona mediante la voz cantada o configura simbolismo sonoro –flauta del mudo, etc –

La relación de la música con los códigos gráficos es mucho más laxa y menos definida. Aparece veladamente, con los elementos textuales –dibujos, *comics* billete de metro etc –, y en segundo plano, con los títulos –créditos en *Intruso* situación espacial en *El primer cuartel*—. De forma parecida, aunque más profusa la funcionalidad musical respecto a la secuencialidad se fundamenta en el mantenimiento de la continuidad, y en el señalamiento de las anacronías del tiempo del discurso.

3 3 2 5 1 3 *Capacitación audiovisual*

La configuración de las dominancias musicales y el peso sonoro global son relativos, y no siempre proporcionales entre sí. No obstante, se pueden establecer dos tendencias.

- a) películas con muchos bloques cortos – de menos de medio minuto –, y de presencia continua, y
- b) películas con bloques largos y espaciados

En el primer caso, el grado de dominancias suele ser notablemente alto mientras que la presencia sonora tiende a ser media o baja. En el segundo, se produce el efecto contrario: ante pocas dominancias evidentes, hay una presencia muy significativa.

Los índices focalizadores permiten interpretar un continente de objetos sensibles, conocidos, exclusivamente desde la intuición sonora, al tiempo que ofrece la capacidad de diseñar, como se ha tratado anteriormente, la temporalidad del texto audiovisual. La música en el espacio *off*, o en el ámbito de lo acusmático, unas veces completa una función simbólica de extrañamiento, y otras – la corneta tocando retreta o diana o las piezas de baile – formula una información de tipo temporal, favoreciendo el reconocimiento de los eventos, situándolos en la cadena de acontecimientos, y mostrando su lógica interna.

Tanto la identidad como la corporeidad sincrónica son muy variables y dependen, en primer lugar, de la elección del compositor entre articulación, vinculación, y/o sincronismo, y, en segundo, del tipo de película, del género y del tratamiento que precise cada secuencia. Igualmente, la vectorialidad, el sentido otorgado a la misma, está en función del planteamiento previo aunque, en este caso, algunas diferencias evidentes son fruto del posterior tratamiento en mezclas, donde, como es natural, no prevalece solo el criterio del músico.

La evaluación matérica comparada muestra, en el conjunto, que la modificación del sonido no está a expensas de los movimientos de cámara. Exceptuando algunos bloques de música diegética cuando la cámara varía las constantes espaciales del plano para reubicar la escena, el "micrófono" no se desplaza con esta para perseguir el sonido de aquello que ahora es visto. Si la cámara describe una panorámica o realiza un *travelling* real u óptico, las condiciones de audibilidad de las distintas fuentes musicales se mantienen en una constante que no remite a las condiciones de presencia en la pantalla, sino

a la identidad y jerarquía de la mezcla musical. Ello no impide que, a veces, se realice una selección discriminante de lo oído por lo visto a través de sinecdotes, o que, en términos generales, haya una constancia de la relación entre los planos sonoro y visual: una relación completa, pues, en términos de resultado sonoro, existen similitudes entre los elementos conformantes del peso visual y lo que se podría denominar como peso sonoro de la música – por ejemplo, cuando la música potencia los efectos de traslación provocados por un *travelling* etc –

Cuando se altera la disposición y características temporales de las imágenes, por ejemplo cuando estas se ralentizan, el sonido casi siempre mantiene la temporalidad real. Obviamente, la mantiene en cuanto a la velocidad de reproducción, pero no en cuanto a la sucesión lógica. Mientras que la imagen se ralentiza hasta casi detenerse, el sonido reduplica su presencia, se extiende por insistencia para mostrar la eficacia de unas imágenes mudas. De igual forma, las transformaciones artificiales de la música, ya sea alterando las características de los sonidos o desfasando la lógica de su entrada o su aplicación, no solo condicionan el ritmo de lectura sino que procuran una perspectiva diferente, un matiz desconocido.

3.3.2.5.3 Técnico-operacionales

El momento histórico condiciona notablemente las posibilidades técnicas de registro y tratamiento de la señal sonora, así como los métodos de sincronización con la imagen. Las películas más antiguas están grabadas en sistema monoaural mediante procesos completamente analógicos y tienen un tratamiento general muy normativo. Las películas más recientes, por contra, están registradas en sistemas estéreo o multicanal mediante procedimientos digitales –en parte o todo– y tienen un tratamiento más plural.

La configuración de patrones acústicos viene dada por la suma de algunas características:

- a) La ubicación parte de la situación espacial dentro de la imagen sonora de la mezcla musical

- b) La intensidad, el tamaño y presencia, en términos de ocupación de volumen auditivo, marca la lectura de los planos y nombra la gestión de la mezcla de la película
- c) La tonalidad del espectro y el color sonoro están condicionadas por el resultado de la ecualización, la compresión el ratio de frecuencias y el resalte de las mismas
- d) La profundidad de campo aparece con los efectos de reverberación, la situación dentro del plano acústico en virtud de las distancias entre la fuente y el sistema receptor, etc
- e) Los aislamientos o enmascaramientos vienen dados por la oposición de otros elementos sonoros para compartir el espacio acústico
- f) La textura refleja el aspecto sensitivo y la complejidad del sonido – la suma de ondas simples, etc –

3 3 2 5 4 Recursivas

Genericamente, la cita es una alegato, una prueba de verdad de lo que se refiere. Narrativamente se trata de una «mención de otro segmento textual que se introduce en el texto narrativo» (García Jiménez, 1995). Pero cuando se hace referencia, desde el plano musical, a la cita, como elemento recursivo, se considera en su dimensión de principio generativo, como mecanismo celular de construcción de un nuevo producto creativo distinto e interdependiente del que se nutre.

Cuando se recurre a materiales preexistentes, el compositor ha de prever que las posibilidades que este ofrece no esconden, también ciertas dependencias y limitaciones. Por eso, «el grado de respuesta del compositor a esas oportunidades (recursos) puede reflejar de un modo relevante los rasgos de su» carácter compositivo (LaRue, 1989: 53). El mismo sistema de escalas mayor-menor aun imperante, y base de lo que se viene en denominar periodo de la “práctica común”, pudiera ser considerado, en buena lógica, como un sistema base que ofrece un material preexistente desde el que se crea. Sin embargo es tan vasto su uso, que ofrece, por encima de las identidades y

características individuales de un autor preciso los grandes rasgos de periodos diferenciables dentro del devenir histórico de la música de este periodo Sin embargo el recurso melódico si se distingue sobre el resto de rudimentos musicales porque permite un tratamiento recursivo especialmente identificable²⁹⁴ a partir de elementos y procedimientos de muy variada naturaleza

A la hora de sacar conclusiones sobre el hallazgo de ciertas relaciones temáticas –casi siempre de orden melódico– hay que ser precavidos Esta precaución se sostiene en la necesidad de establecer un criterio responsable desde el que emitir juicios fide dignos Cualquier similitud de registro, de altura o de dirección no justifica por si sola, una relación causal o de principio, sino que más bien puede ser que, en un afán explicativo, se vea causalidad donde tan sólo hay fortuita casualidad –de la que por otra parte, la música está llena– La confirmación o desprecio de las expectativas de una relación temática pasan por el mantenimiento de cuatro criterios analíticos (ibid)

- a) una justificación histórica y estadística desde su marco de referencia
- b) la estructuración y funcionalidad de la similitud,
- c) concordancia y reconocimiento rítmico y agógico y
- d) el fondo del color o ambiente armónico

En las películas analizadas se pueden establecer los siguientes recorridos recursivos

BESOS Y ABRAZOS

Recursividad temática al tema principal de *Candilejas*, en el tema de Uve

DEL ROSA AL AMARILLO

²⁹⁴ Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por [] la posibilidad de que pueda depender o derivar hasta cierto punto de un material preexistente ya sea un canto llano una canción popular de melodías corales de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza (LaRue 1989 52)

Cita directa en los temas tocados por la armónica —*Asturias patria querida* etc —, y en todas las canciones —*Mirando al mar, Toda una vida Margarita se llama mi amor, Yo soy aquel negrito, Nos han dejado solos a los de Tudela*, etc —

EL PRIMER CUARTEL

Ambiente armónico-melódico andaluz —escala frigia, cadencia andaluza—

ENTRE ROJAS

Cita directa en los comentarios musicales diegéticos —*La cucaracha, Nana y canción infantil*, etc —

INTRUSO

Cita directa en la canción de los niños — una señora gorda, con su sombrero ' —

LA PETICIÓN

Recursividad armónico-melódica — las piezas de baile aunque propias, remiten a los códigos de principio de siglo, el tema de la flauta remite a una temática popular —

MORIRÁS EN CHAFARINAS

Recursividad armónico-melódica — ambiente musical andalusí —

SAMBA

Recursividad rítmica y armónico-melódica — ambiente musical brasileño *samba, bossa* etc —

SOMBRAS EN UNA BATALLA

Recursividad interna — los bloques diegéticos parten del modelo escalístico de la música incidental —

3 4 CORRESPONDENCIAS PROCESO-PRODUCTO PROCLAMAS AUTORIALES Y RESULTADOS

Las correspondencias proceso-producto se refieren a las divergencias o similitudes halladas entre las proclamas autoriales obtenidas en las entrevistas y los documentos complementarios y los resultados efectivos localizados a través de las diferentes perspectivas de análisis

A continuación se establece una comparación referenciada de aquellos aspectos del proceso que permiten tal diligencia

A PREPARACIÓN

- ⊖ Las justificaciones de la música en el discurso audiovisual aportadas por los compositores se fundamentan en la evidencia de su presencia histórica y en su valor narrativo. Debe estar pensada tanto en sus fórmulas como en su situación en términos de convencionalidad sin que se note el artificio. Esto que en algunos casos se puede constatar en el resultado de los productos, en otros no es tan evidente. No porque el planteamiento no lo pretenda, que lo hace sino porque el desarrollo de la mezcla de la película es deficiente – cortes bruscos ruptura de la continuidad, de los desarrollos etc –
- ⊖ La expresada voluntad de ofrecer a la imagen un valor que no posee de revelar una lectura que no es evidente por sí misma, se demuestra claramente en la funcionalidad narrativa que alcanza la música en algunos textos, y declara la necesidad de desarrollar la estructura formal de la composición en virtud del agrupamiento de las imágenes y no de las proposiciones del guión. En aquellos casos que es escrita completamente sobre la estructura de este hay una presentación y ubicación de la música que es incompatible, en algunos puntos con esa pretensión inicial

B IDEACIÓN

- ⊖ Se constata que la originalidad está al servicio de la comunicación. La ponderación relativa sobre la particularidad de los lenguajes se

evidencia en los usos melódicos armónicos y rítmicos, en las plantillas instrumentales, en definitiva, en los elementos de construcción musical. Ello no es obstáculo para que se tenga la necesidad de buscar, de encontrar nuevos caminos, aunque siempre dentro de los márgenes de lo que consideran que funciona en el marco cinematográfico

- ⊖ La manifestación de la idea alumbrada asume formas muy distintas por mas que esté ligada a la imaginación musical de cada compositor. Esto se verifica, sobretodo, en la comprobación de cuál es el elemento organizador de la música en cada película. Por ejemplo, las obras de aquellos compositores que declaraban que la imaginación original les surge a partir de una organización melódica, reflejan claramente esta característica al igual que la de aquellos que parten de otros supuestos: estructura armónica, color timbrico, etc

C ESTRATEGIAS

- ⊖ Se corrobora que los planteamientos estratégicos iniciales se encaminan hacia objetivos diferenciados
- a) encuentro de un tema melódico — Alís, Bonezzi, Mariné —
 - b) hallazgo del el estilo el timbre, la plantilla instrumental el color musical — Fuster Garcia Segura Nieto, Mendo —,
 - c) descubrimiento del tejido o textura armónica — Nieto —,
 - d) seguimiento del planteamiento narrativo — Sanz, Marine —, o
 - e) establecimiento de un plan de trabajo valorar las posibilidades timbricas segun el presupuesto, calificar los bloques por su dificultad distribuirlos para grabación etc — Pérez Olea —
- ⊖ La cantidad y dimensión total de la música es un resultado, nunca una búsqueda
- ⊖ La relevancia que se otorga a los puntos de entrada de la música condiciona el control que se tiene sobre sus efectos

- ⊖ Los compositores que planifican la música como una totalidad para luego descender a la problemática particular de cada bloque elaboran partituras que tienen una estructura propia independientemente de que esta se ajuste perfectamente a las necesidades de la imagen
- ⊖ Hay correspondencia entre la preferencia por el número de temas sobre los que se trabaja y el resultado efectivo en las películas Tanto los que tienen hacia una economía temática –Nieto, Mariné y Alís– como los que declaran su renuncia a los grandes desarrollos –Perez Olea–
- ⊖ De igual forma, se corresponde la apreciación sobre la validez de cualquier lenguaje musical para el cine, y la sanción, por necesidad de los convencionalismos con un uso que media entre lo normativo y lo intrepido
- ⊖ Se confirma que la funcionalidad narrativa de la música se activa a través de relaciones muy diversas si bien no todos los compositores la buscan expresamente
- ⊖ Existe una relación directa entre el programa de articulación expresado –vinculación sí, dependencia no– y el ajuste de la música en las secuencias
- ⊖ La consideración de los ruidos y la palabra como componentes sonoros con los que se ha de compartir el espectro audible no responde a la apreciación lectora que se puede hacer del resultado de las bandas sonoras Dicha situación se produce especialmente, en las películas mezcladas en sistema monoaural, lo que puede justificar ante las limitaciones del mismo, tal disparidad
- ⊖ A veces, el silencio se erige en un elemento de gran expresividad Actúa como una fórmula cadencial de gran efectividad que aprovecha este medio de tensión dramática fundamentándose en la polaridad digital del todo/nada, el climax/anticlimax, la tensión –dominante– reposo –tónica– En otras ocasiones ese silencio

cumple una función de anticlímax la ausencia total de música, ruidos y palabra como procedimiento técnico, y sin nada que lo sustituya, provoca en el espectador la necesidad de completar de dar un final propio a una historia abierta a la reflexión. Por otra parte, cumple parte de la función de puntuación del texto. Cada vez que rompe esa línea sonora constante marca las diferentes partes del texto audiovisual para indicar las direcciones de su lectura. De esta manera permite, junto a otros elementos, favorecer las transiciones y las elipsis.

- ⊖ Aunque muchos compositores dicen renunciar al uso consciente de referencias o rudimentos del lenguaje personal, lo cierto es que en todos ellos, se puede reconocer un estilema de autor que emana del colectivo de sus trabajos y que, por más que puede variar, por ruptura, en un determinado momento, marca el conjunto de sus realizaciones.
- ⊖ El estímulo de trabajo que supone, para ciertos compositores, los referentes externos, si bien no se puede reconocer claramente en las películas analizadas —excepto en *Besos y abrazos* (tema de *Candilejas*)—, es una constante en muchas de las obras de dichos compositores —por ejemplo, Nieto *Amantes* (La *marimorena*) *Libertarias* (Tema de *La varsovia*), Maríné *Amor propio* (un tema de Brahms) etc —.
- ⊖ Cuando la pretensión es acercar al espectador a la tactilidad de la historia que los sentidos de lo lejano —vista y oído— le reporten sensaciones y emociones vívidas para los sentidos de lo cercano —tacto, gusto y olfato—, que la proyección de lo que escucha en lo visto le transporte a la sinestesia del estar allí, ahora y durante, de su cuerpo, la música atiende a esa necesidad de narrativizar sus proposiciones.

Θ Se observa un rendimiento retórico en las estrategias musicales

- ⇒ Formalmente, tanto en *Sombras en una batalla*, *Entre rojas* e *Intruso* la música se estructura de manera epanadiplótica empieza y termina con el mismo bloque musical
- ⇒ Aparecen gran cantidad de polysíndeton ligados a la imagen abundancia de encadenados, fundidos encadenados, etc
- ⇒ La funcionalidad narrativa respecto a los personajes presenta, en bastantes casos una antítesis temática Hay un tema de lo honrado, lo abierto lo puro, frente a un tema que refleja lo oscuro, el elemento desestabilizador de la historia –v g en *Sombras en una batalla* el tema de la madre y la niña frente a una nota, el fa sostenido–
- ⇒ La sílepsis alteración de la concordancia gramatical se produce cuando una vez que el compositor ha establecido el lenguaje que va a utilizar quiebra este en un momento determinado para enfatizar algún elemento del relato Por ejemplo romper una cadencia habitual variar la rítmica o las relaciones acórdicas
- ⇒ Utilización epifonemática de la música como resumen enfático de los contenidos de la película –v g la canción final de *Entre rojas*–
- ⇒ El hipérbaton accidental aparece en muchas ocasiones como ruptura del orden discursivo –v g corte brusco en el desarrollo de la música cuando esta aun no ha terminado su discurso [provocado por una mezcla incorrecta]–
- ⇒ Utilización de los temas musicales como anagramas –v g temas de la madre y de la hija en *Sombras en una batalla*– Transformación de un tema en otro por la transposición y reubicación de las notas

D PROCESO DE ESCRITURA, REGISTRO Y EDICIÓN

- ⊖ La preferencia por la longitud de los bloques, largos o cortos, queda expresada en la dimensión, estructura y continuidad de los desarrollos temáticos
- ⊖ Hay concordancia entre la voluntad manifestada de claridad en la escritura, de ausencia de dificultades técnicas, y su expresión documental
- ⊖ La preferencia por trabajar con intérpretes, y la valoración positiva de su capacidad improvisadora, se constata en la grabación con estos siempre que es posible
- ⊖ La utilización de los recursos de las nuevas tecnologías de producción y registro del sonido señala el valor que se otorga a sus posibilidades para mejorar y ampliar las propuestas sonoras
- ⊖ En las mezclas se produce una estilización de los ruidos como medio musical se modifican los sonidos de los instrumentos se utilizan musicalmente diferentes *ruidos*, etc
- ⊖ Por lo que se refiere al tratamiento sincronico se observa que se produce una concatenación efectiva entre lo propuesto teóricamente por los compositores y la realización práctica de esas ideas



4. CONCLUSIONES

*La sombra de mi alma
huye por un ocaso de alfabetos,
niebla de libros y palabras.*
(F. García Lorca)

En el inicio del presente trabajo se establecieron una serie de intuiciones, con vocación de hipótesis, que han sido enfrentadas a los hechos y objetos analizados. Su confrontación dialéctica ofrece, ahora, un inventario de conclusiones que remite a cada uno de los aspectos tratados.

Formalmente, se presenta un mapa analítico, la valoración de la hipótesis nuclear, y un inventario de conclusiones específicas.

4.1. MAPA ANALÍTICO

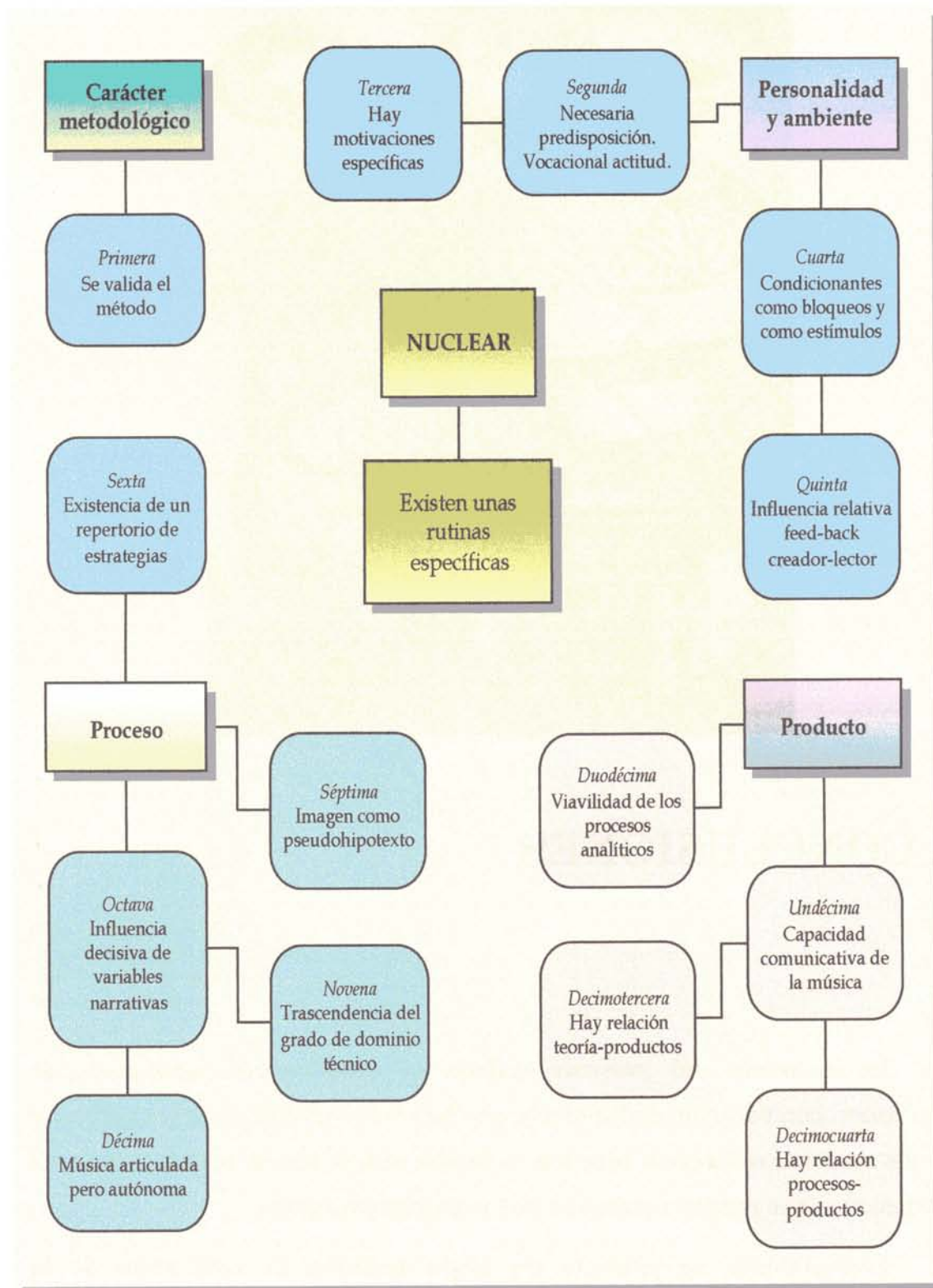


Fig. 112 Mapa de conclusiones.

4.2 NUCLEAR

Respecto a la hipótesis nuclear que declaraba la existencia de una estructura, de naturaleza abstracta e inteligible subyacente a todo acto creativo musical audiovisual cuya fuerza centripeta y epifánica, selecciona y organiza la actualización *espontanea* de las infinitas contingencias estéticas y las dota de una disposición teleológica comunicativa y emocional se constata que, si bien no hay elementos musicales específicos en y de la *musica audiovisual* lo que si se localiza son ciertas rutinas y estrategias desarrolladas por los creadores de forma específica en el marco de esta actividad creativa

Así mismo, se justifica la existencia de una serie de elementos retórico-musicales de construcción en la generación de un texto audiovisual. Las bandas sonoras elaboradas con un notable empeño estético y técnico responden a estereotipos creativos fundamentados en transformaciones poético-retóricas. Desde la generación y formulación de la idea hasta su producción como expresión musical tiene lugar un proceso en el que actúan múltiples y diferentes elementos

- a) Heurísticos a la hora de generar las ideas, los conceptos sonoros
- b) Asociativos y combinatorios, para establecer una estructura dinámica, orquestal, armónico-melódica o formal
- c) Elocutivos en pro de una estrategia timbrica textural de lenguaje sonoro o conceptual
- d) Deícticos, en la relación de interdependencia que se formula entre el discurso visual y el sonoro
- e) Proyectores y referenciales en las relaciones pragmáticas que se establecen entre el supratexto y el lector, el compositor y el texto, entre el supratexto y el compositor, el compositor y los intérpretes, los intérpretes y el texto, etc

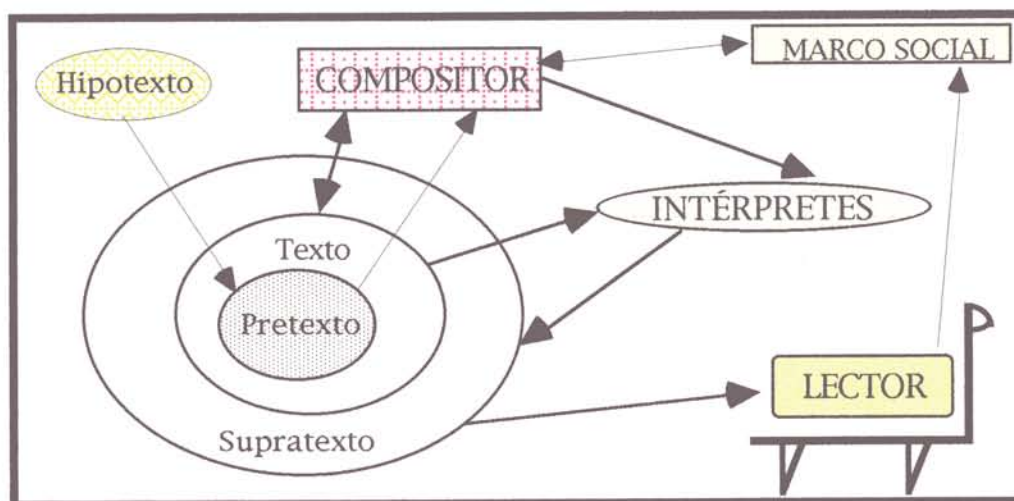


Fig. 113 *Marco de relaciones creativas.*

La contribución de todos ellos, de acuerdo a su específica naturaleza — experiencial, cultural, biogenética o azarosa —, posibilita la construcción de un texto musical que se integra como signo en el macrotexto audiovisual, y que se autogenera, retorizándose, a partir de los nuevos contenidos que manan de su intersección. Se trata de un signo destinado a la comunicación, al intercambio de contenidos —informativos, emocionales, etc.— que se forma como mensaje desde su misma concepción. Un mensaje regido por códigos técnico-prácticos que validan, en la corrección de su uso y en la destreza lectora, los resultados estéticos, pero que no vincula su éxito comunicativo a la objetivación de un único y exclusivo referente que, de existir, se muestra inaprehensible en el *status quo* científico actual.

4.3. INVENTARIO

4.3.1. De carácter metodológico

Se constata la eficacia y operatividad del método analítico para adquirir un conocimiento suficiente de las estrategias creativas utilizadas por los compositores. Asimismo, que los resultados obtenidos en estudios particulares, si responden a una metodología pertinente, permiten un índice acusado de transferibilidad. Por consiguiente, se pueden llegar a establecer ciertos criterios que permitan elaborar herramientas útiles para desarrollar

una fórmula de acercamiento a las estrategias de diferentes compositores de tal forma que se logre aislar ciertas rutinas o constantes que aparecen como urdimbres incuestionables de los posibles discursos sonoro-musicales

A pesar de las dificultades de orden funcional, se sanciona positivamente el modelo propuesto para el análisis textual, pues admite a través de un cruce intensivo de datos de variada naturaleza —musicales narrativos poéticos, técnicos, creativos, etc —, una aproximación provechosa a los acontecimientos estéticos que se desarrollan en el texto sonoro. Esto no significa que el método aplicado sea globalmente correcto ni tan siquiera que se trate de un método en sí mismo. Pero lo que evidencia es que, con todas las mejoras posibles y probables, se sientan las bases de una línea de investigación útil que se encuadra por su tipología, dentro de la teoría aplicada de la música — Dräger²⁹⁴ —

4 3 2 Personalidad

4 3 2 1 Actividad

- ♥ La actividad profesional principal de los autores que escriben música cinematográfica es la composición. No obstante, esta ocupación no es exclusiva, y raramente se dedican plenamente a la composición para cine.
- ♥ El acceso al medio cinematográfico es extremadamente casual. Al no existir una preparación específica en este campo, la participación en proyectos audiovisuales se produce de forma azarosa: amistades, contactos casuales, etc.
- ♥ La perspectiva personal de los compositores respecto a la evolución de su obra cinematográfica es positiva. Los aspectos formales,

²⁹⁴ Actualmente la investigación musical cubre cinco ámbitos: a) la historia de la música; b) la teoría musical sistemática (cuestiones acústicas y de psicología auditiva ampliadas); c) folklore y etnomusicología musical; d) sociología de la música; y e) teoría de la música aplicada. En cualquiera de ellos se desarrollan a través de trabajos pluridisciplinarios en los que la acústica, la etnología musical y la pedagogía musical tienen un peso específico considerable. Cfr. Heckmann y Lotter 1998: 173. Para profundizar *vid.* Dalhaus (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte*. Munich.

estructurales y de carácter narrativo son, en especial, los que más les satisfacen

- ♥ El paso del tiempo, la enajenación temporal de la obra modifica la percepción que tienen de esta respecto al momento de la creación. Se produce un proceso de objetivación que evoluciona la mirada sobre los resultados creativos
- ♥ Salvo escasas excepciones los compositores no suelen elaborar reflexiones o interpretaciones teóricas sobre su trabajo. Rara vez aparecen estéticas de artistas de forma directa ya sea en el plano ideológico, en el de los modelos estéticos prescriptivos o referenciales o en el técnico y procesal. Excepto las dedicadas a aspectos técnicos y operativos (*Música para la imagen* de Nieto, o el *Tratado de armonía* que prepara Pérez Olea) que tienen una estructura conceptual y sistemática el resto son, fundamentalmente, aforismos expresados en textos independientes, exposiciones en congresos, a través de medios de comunicación etc
- ♥ El grado de integración del compositor está en función de la intensidad en el trato con el director y el montador. El alcance de sus aportaciones puede bascular entre lo estrictamente relacionado con la música y determinadas observaciones que remitan a aspectos generales de la narración, el montaje, etc

4 3 2 2 Actitudes

La segunda hipótesis establecía que la creación musical en el marco de la ISeM precisa una predisposición singular en los compositores, no tanto en aptitudes como en la presencia de una vocacional actitud, y que dicha inclinación remite a necesidades propias del autor ligadas a fenómenos descriptivos y narrativos que separan en cierta medida esta tipología creativa de la pura o especulativa

Confrontada esta suposición, las conclusiones deducidas apuntan

- ♥ Para los compositores dedicados a la música cinematográfica las diferencias entre la composición absoluta y la aplicada no son de

orden técnico Se trata, ante todo, de una cuestión de talante, de predisposición afectiva hacia el tipo de estructuras y lenguajes que sugiere esta última

- ♥ Consecuentemente, el presupuesto cardinal de trabajo en la música cinematográfica es que debe haber una integración absoluta entre la música y la estructura narrativa de la película Este es el valor, la relación básica de la música con el filme
- ♥ La justificación textual de la música en el marco narrativo audiovisual está, para los compositores, en dos argumentos el significado de su aportación narrativa y su evidencia histórica
- ♥ No existe una predilección por el soporte o género en el que se trabaja El interés radica más en el texto que en el género

4 3 2 3 Motivaciones

La tercera hipótesis declaraba que las motivaciones que impulsan a los autores para componer música cinematográfica son la consideración social del medio, el reconocimiento de la obra, la variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas, el trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen en lo creativo Las conclusiones obtenidas a partir de esta deducción son

- ♥ La consideración social y el reconocimiento de la obra son un incentivo para componer música cinematográfica El compositor anhela que su obra sea interpretada que pueda desarrollarse como mensaje, y que este mensaje retroalimente su posición estética e ideológica
- ♥ La variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas que ofrece el cine es una motivación de primer orden La contingente emergencia que plantea permite la exploración de campos de la música muy variados

- ♥ El trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen creativamente son un aliciente para trabajar en este medio. Es una de las consideraciones que animan a los compositores a integrarse en el
- ♥ Los elementos que determinan básicamente la participación en un proyecto son dos: la composición del equipo de trabajo y el atractivo de la historia del guión.

4.3.3 Entorno

Se confirma, como postulaba la hipótesis cuarta, que los condicionantes exógenos a la actividad creadora musical aplicada al texto audiovisual influyen poderosamente tanto a nivel operativo como en los resultados de sus productos, ya sea como bloqueos o como estímulos.

4.3.3.1 Físico

Las conclusiones obtenidas sobre las condiciones físicas de trabajo y los condicionantes de carácter económico, tecnológico y técnico son:

- ♥ Los compositores tienden a trabajar siempre en el mismo lugar —un estudio personal—, aunque no todos lo hacen dentro de un horario preciso.
- ♥ Los medios instrumentales de composición empleados por un compositor están en función de su edad y del tipo de formación seguida. Los compositores más jóvenes, y aquellos cuya instrucción es autodidacta o parte de los presupuestos de la música popular, están más ligados a las nuevas tecnologías.
- ♥ Las restricciones de carácter económico —monetarias, tecnológicas, etc.— son entendidas como un bloqueo, una limitación creativa que condiciona las posibilidades que se pueden ofrecer como creador.
- ♥ El marco temporal es el presupuesto tiempo de la creación. Su limitación, si no es excesiva, se asume como un estímulo, un acicate de trabajo. El rendimiento innovador es vital en la composición. La premura de tiempo impone que la capacidad productiva se

corresponda con la necesidad de producción independientemente que el resultado final sea el idóneo. Esta carencia de tiempo, si bien es muy estresante para los compositores, resulta un aliento creativo no solo por lo que se refiere a los trabajos que para una determinada película sino que genéricamente, representa una de los atractivos de este medio, pues la fijación de un plazo de tiempo determinado obliga a desarrollar una obra que de otra manera, se va retrasando.

4.3.3.2 Social

La hipótesis quinta refería que el *feed-back* creador-lector posee una influencia trascendente en la sucesión creativa. Los pseudocódigos que tienen éxito comunicativo se suceden y repiten como esquemas positivos de tal forma que configuran en su repetición, ciertos sintagmas codificables. Las conclusiones obtenidas al respecto son:

- ♥ Las relaciones con el equipo de trabajo suelen ser buenas y provechosas. Hay fluidez en el trato, en el intercambio de las ideas en especial con los músicos —intérpretes—. El vínculo que se establece con tres de sus componentes: el director, el montador y el ingeniero de sonido —señaladamente con el de grabación de músicas— es trascendental.
- ♥ Hay una tendencia a trabajar, al paso del tiempo, con el mismo equipo. El vínculo entre director-compositor, cuando es fructífero en términos de comunicación personal, perdura y se acentúa con el transcurso de los años y las obras.
- ♥ La receptividad ante los conocimientos de los demás participantes en el proceso creativo es un factor determinante de los resultados. Hay compositores que consideran la partitura como un elemento inexpugnable, como un dogma creativo, mientras que otros consideran a esta como una invocación de la creatividad general, mostrándose abiertos a las ideas e incorporaciones que puedan desarrollar tanto los músicos, los directores musicales —si los hay—, los ingenieros de grabación y mezcla, o los montadores.

- ♥ La influencia de la respuesta social es relativa. La de los compañeros de profesión en mayor medida que la del público. No obstante, a la hora de componer, el audiospectador es considerado en su función de destinatario. Ello implica pensar en el aspecto comercial de la música. Se busca una respuesta y, por tanto, se elabora un discurso musical que le sea atractivo. Esto, sin embargo, no es cortapisa para la aventura, para la búsqueda. De hecho se asumen riesgos impensables en otros ámbitos de la música. El público acepta discursos que por lenguaje o disposición formal no aprobaría fácilmente si escuchase esa misma música fuera del marco de las imágenes.
- ♥ La propuesta es, en este sentido, un mensaje cerrado. Se dan las pautas de lectura al audiospectador para que la comunicación no sea equívoca.
- ♥ El marco productivo diferencia a la composición cinematográfica en referencia a otros tipos de actividades compositivas. Mientras en la música absoluta se puede ser más *diletanti* pues no es imprescindible que el espectador contemporáneo entienda el mensaje de la obra de forma inminente, en la cinematográfica se tiene que buscar un espectador inmediato, presente, contemporáneo. Mientras en la industria del disco, el directo o la publicidad se trabaja con presión sobre la respuesta del público, sobre el acierto, las ventas, el número de espectadores y compradores, el compositor cinematográfico permanece en un estado de intermediación contingente.

4 3 4 Proceso

4 3 4 1 Planteamiento y preparación

En la hipótesis sexta se anuncia que el marco de la ISeM justifica la existencia de un repertorio retórico de construcción en la creación de un texto sonoro, dentro de cualquiera de las posibilidades que ofrece su sustancia expresiva, e independientemente de sus privativas capacidades. Una vez desarrollado el proceso de investigación, y confrontada la hipótesis los

resultados obtenidos señalan una tendencia favorable que es apuntada en las siguientes conclusiones

- ♥ El momento de incorporación del compositor al proyecto cinematográfico suele ser, cada vez más, en la fase de preproducción. No obstante, el trabajo de escritura no comienza hasta que se termina el primer copión en montaje.
- ♥ Los compositores son fieles a las sugerencias y exigencias del realizador y valoran estas por encima de cualquier otra información paralela. Esa lealtad le hace sufrir una tensión entre lo que pretende y lo que realmente se puede hacer. Lo seguro no le complace tanto, pero funciona y es factible. Lo arriesgado, mucho más satisfactorio creativamente, le entrega a la incertidumbre del resultado, a la incógnita sobre la viabilidad y adecuación de este.
- ♥ Además de esas indicaciones del realizador, y de la información que les aporta el guión, también acostumbran a documentarse de forma complementaria. Esta actividad documental oscila entre la simple advertencia sinestésica y las referencias de carácter recursivo.
- ♥ En la preparación de la música se sigue un procedimiento deductivo: en primer lugar se aborda la película en su conjunto, y posteriormente se estiman las necesidades de cada una de las partes.

4.3.4.2 Hallazgo de ideas

La séptima hipótesis declara que la imagen funciona como un pseudohipotexto de la creación musical. Su capacidad sugestiva es uno de los incentivos de la fluidez, flexibilidad y originalidad del compositor, pues puede estimular y amplificar sus resultados creativos. Las conclusiones dimanantes de esta presunción son:

- ♥ Además de los propios de la composición absoluta, son factores estimulantes de la creatividad en el ámbito cinematográfico:
 - ⇒ la riqueza de estímulos que aporta la visión de la imagen — color, forma, profundidad, etc —,

⇒ los elementos narrativos de la historia, y, en general

⇒ el aspecto magico del propio dispositivo cinematografico

- ♥ Los compositores encaminan, desde el inicio su búsqueda hacia una única idea –efectiva valiosa para la película– antes que hacia un grupo de ellas. Resulta más operativo trabajar a partir de una idea singular que desde una multiplicidad selectiva
- ♥ Algunos de los métodos empleados para potenciar el hallazgo de ideas incluyen, de forma individual o combinada, el *listing* –elaborar una lista de conceptos, de elementos de la película y buscar sus sinónimos sonoros documentarse sobre las características de la película y tratar de traducir sus impresiones–, y una forma peculiar de *brainstorming* pues el grupo puede ser binario director y músico, o como máximo de cuatro componentes productor director músico y montador de sonido –conversaciones previas tomando el guion como base–
- ♥ La idea originaria se hace patente a través de cualquiera de los elementos que componen el hecho sonoro musical melódico rítmico, armónico, tímbrico etc
- ♥ Si una idea sobre la que se trabaja no permite el crecimiento e impulso de desarrollo necesario, no tratan de acomodarla. La desechan e inician la búsqueda de otra nueva porque resulta más operativo
- ♥ El recurso a ideas creadas en abstracto previamente, anotadas y no utilizadas es una práctica habitual en algunos compositores. Los que así lo hacen, crean sus propios referentes de ideas en los que acumulan aquellos temas o nociones que imaginan inesperadamente y que, aunque no son utilizados inmediatamente tienen un reconocido valor para el autor
- ♥ Salvo necesidades de la película los compositores son reacios a utilizar referencias temáticas o recursos estilísticos de obras de otros compositores, aunque sea como puro juego

- ♥ En el planteamiento estético, los compositores no se sienten bloqueados ante la necesidad de ser absolutamente originales. La valoración que hacen de la música cinematográfica toma como patrón la funcionalidad narrativa y no el argumento de la novedad estética.

4 3 4 3 Estrategias

Tanto la hipótesis octava, que planteaba la posibilidad de que las variables soporte, género o estilo puedan influir en las proposiciones estéticas y en los desarrollos estratégicos que impone el carácter narrativo y discursivo del audiovisual, como la décima, que establecía que aunque la pretensión substancial del compositor es que la música coopere en el ejercicio narrativo de la película, también buscan que detente su propia articulación interna que su estructura sea musicalmente interesante han sido validadas, como significan las siguientes conclusiones:

- ♥ El factor que anima, inicialmente, la imaginación sonora es el tono narrativo de la historia, el clima emocional que plantea.
- ♥ Técnicamente, los compositores conceden más importancia al hallazgo de las ideas que a la capacidad de desarrollo.
- ♥ En el procedimiento de escritura prefieren trabajar con pocos temas —entre dos y cuatro dependiendo de la película— para poder desarrollarlos antes que usar un número elevado de estos y que tengan una presentación breve, efímera.
- ♥ Cualquier lenguaje expresivo es considerado útil y válido para los textos audiovisuales siempre que su uso, además de ser conveniente, responda a las necesidades de la película.
- ♥ Aunque pueden ser un límite de la actividad creadora y actuar como bloqueo de esta, los arquetipos, en su valor de código, resultan, en ocasiones, necesarios e imprescindibles.
- ♥ Los compositores, como norma, no son partidarios de mostrar su música al director hasta que no tiene forma definitiva. Los bocetos

pueden resultar equivocos e inducir a una lectura errónea por parte de este

- ♥ Los diálogos y los ruidos son considerados en términos de colaboración. Se estructura la música en sus niveles dinámicos, de rango de frecuencias, etc., para evitar el conflicto con ellos
- ♥ La sincronía es estimada más en su utilidad relacional que como trazo subordinador forzoso. Presenta diferentes grados y modelos de aplicación y su uso puede tomar diferentes valores
- ♥ El plan ideal de trabajo cuenta con más tiempo, más dinero y mayor poder de decisión
- ♥ El estiaje creativo: las carencias en el proceso, se producen más que en la fase de ideación, en la de desarrollo de las ideas. Rara vez se dan como un vacío, se trata más de una dificultad de orden, de prioridad. El método seguido para salir de esos bloqueos es trabajar

4 3 4 4 Realización

En la hipótesis novena se aventuraba que el grado de dominio técnico impone el modelo procesal de trabajo, y encamina las posibilidades creativas, evidenciadas en los resultados de los productos. Los resultados estéticos quedan condicionados por los diferentes anclajes técnicos, lingüísticos y sintácticos del creador, como muestran estas conclusiones:

- ♥ La estructura formal narrativa impone el modelo compositivo. Su diseño induce la disposición inicial del entramado musical
- ♥ La limitación temporal obliga a los compositores a escribir de forma continuada sin opción de rectificar prácticamente nada
- ♥ Mientras escriben realizan comprobaciones periódicas, ayudándose para ello del piano o de sistemas informáticos
- ♥ Aunque todos los compositores realizan un guion de parciales, de tiempos, musicalmente, unos diseñan un guion previo de la partitura y luego orquestan, y otros orquestan directamente

- ♥ Los compositores prefieren escribir bloques largos pues permiten el desarrollo formal, melódico, etc
- ♥ Los métodos de ajuste sincrónico con la imagen son personales. Cada compositor elabora uno que le es útil para el tipo de trabajo que desarrolla
- ♥ Acostumbran a enjuiciar por fases. Las evaluaciones que hacen coinciden con la terminación de unidades completas
- ♥ Tener que repetir un bloque porque no le encaje al director no supone nunca una coerción, es una ayuda porque las razones para repetirlo muestran las claves de lo que es preciso buscar

4 3 4 5 Grabación

- ♥ Los compositores prefieren realizar las grabaciones con intérpretes a hacerlo con tecnología informática. La presencia de los intérpretes en grabación es especialmente valorada porque permite sumar su colaboración, su criterio. De ahí la importancia de contar con buenos profesionales con colaboradores asiduos
- ♥ Cuando se realiza el registro con músicos no hay posibilidad alguna de estudiar la partitura, se graba sin ensayos previos
- ♥ Aunque no ejerzan como tales, los compositores prefieren dirigir ellos mismos a los músicos en la grabación a dejar esta responsabilidad en manos de un director contratado
- ♥ La valoración del resultado de la grabación suele ser contradictoria. Mejora en algunos aspectos respecto a la idea que se tenía de la partitura —sonido, timbre, dinámica, etc— y se deteriora respecto a otros —afinación, ritmo, etc—. En términos generales suele ser muy positivo, gratificante. No obstante, puede haber grandes diferencias entre la música imaginada y el resultado definitivo
- ♥ Los compositores consideran y estiman en un alto grado las posibilidades que ofrecen la tecnología de registro y mezclas para apoyar acústicamente la partitura escrita

4 3 5 Producto

A través del análisis de los productos, y el posterior cotejo de datos entre este y la descripción de los procesos, se han podido confrontar varias hipótesis. La primera de ellas, la hipótesis undécima establecía la suficiencia de la música para aprehender las capacidades estructurales propias de lenguajes articulados sintácticamente, como consecuencia de su implicación con elementos externos a ella. A través de esta vicaria aprehensión ontológica estaría capacitada para comunicar *semas* a través de fórmulas de relato. El análisis funcional de la música en términos narrativos, ha permitido identificar su inercia discursiva, apuntando las condiciones necesarias para una verificación provisoria de tal supuesto.

La segunda de las hipótesis, la duodécima defendía la eficacia del sistema de análisis de los productos creativos para localizar constantes técnicas y estéticas dentro de la obra de un compositor. El análisis comparado de los productos específicos del estudio con otros auxiliares, aunque ha permitido esbozar la intuición de que existe una identidad definida que se muestra mutable y diversa, factible de aislar y reconocer, su constatación efectiva pasa por el desarrollo de una investigación complementaria, en profundidad y dimensión, para cada uno de ellos —lo que extralimita lógicamente, los objetivos de esta—.

La tercera y la cuarta hipótesis, decimotercera y decimocuarta, indicaban la posibilidad de que se pudiese establecer una relación directa entre las teorías expresadas o existentes y lo que muestra la producción efectiva, entre el planteamiento estético e ideático del compositor y las estrategias desarrolladas en los procesos, así como entre las estrategias seguidas en los procesos creativos y el resultado de dichos procesos, los productos. Lo cierto es que, tras su cotejo, se establece que no se producen divergencias significativas entre el autoanálisis que realizan los creadores y la interpretación que, a partir del examen, se obtiene de sus textos.

A partir de todas estas comprobaciones surgen las siguientes derivaciones:

- ♥ La integración de las sustancias expresivas en el texto audiovisual no es una operación aditiva sino que es fruto de una manipulación transcendente que otorga a cada una de ellas capacidades que no le son propias ni originarias
- ♥ Se constata la importancia de la musica dentro del texto audiovisual ya para hacer viable una lectura correcta ya para jerarquizar los elementos diegeticos
- ♥ Se produce una valoración positiva del concepto técnico de heterofonia en esta clase de textos, y posibilidad necesaria de aplicarlo para poder interpretarlos
- ♥ La composición musical es absolutamente retórica Aunque los procedimientos usados para tal fin se denominen, escolasticamente de forma no retórica sino técnica no se concibe tal posibilidad creativa fuera del marco retórico
- ♥ Anacronia, casi sistemática, del lenguaje musical empleado con respecto a la historia narrada
- ♥ La relación de tamaños del plano condiciona la presencia de la musica En interiores la musica comprime menos que en exteriores Como elemento disyuntor en el texto audiovisual cumple mejor esta función cuanto mayor es su grado de ambigüedad bien porque el lenguaje verbal no sea explicito o porque la propia imagen de lugar a la mayor de sus polisemias
- ♥ La secuencia de trabajos de un compositor permite reconocer algunos referentes reiterativos Estos establecen un estilema identificable que, independientemente de sus intenciones expresadas o conocidas, aparece evidenciado en sus realizaciones Por más que no puedan ser contrastadas desde un apercibimiento consciente en el momento de su creación, es innegable que en la lectura de la obra esos elementos aparecen para condicionar la dirección y el sentido de la misma
- ♥ Cuantos menos bloqueos culturales tenga un creador, mayores posibilidades hay de que sus resultados creativos sean más

novedosos y originales fuera de los marcos preestablecidos. En este sentido, la música de cine no puede ser excesivamente eclosionadora, pues viene condicionada por un determinado tipo de estructura. Cuando menos convencional sea esa estructura, es más factible que su originalidad sea mayor. Es decir, aquellos compositores que por su formación de carácter más autodidacta, perspectiva personal crítica, o postura estética menos continuista, y que permanecen en sus obras en unos postulados de cierta indefinición, a caballo entre la ruptura de la tradición más inmediata y una sostenida búsqueda de nuevas soluciones en las que, más que encontrar, buscan insaciablemente, están en disposición de hallar soluciones estéticas nuevas en cuanto divergentes. Son capaces de abrir caminos nuevos, de explorar territorios desconocidos que el tiempo dirá si son o no aprovechables.



5. APLICACIONES PRÁCTICAS

*Hay que ir del miedo a la satisfacción
y no de la indiferencia a la indiferencia*
(A. Pérez Olea).

5.1. APLICACIONES

Se preguntaba Falla, mientras escribía un afamado prólogo²⁹⁵, cómo habrían de utilizar aquel libro quienes aspiraban a *obtener fruto de sus enseñanzas*. Y se inquiría así bajo el temor de que la luz cegase a los que *habiendo vivido en la oscuridad por largo tiempo, gozaban por primera vez de sus beneficios*. Esa preocupación ha embargado en notables ocasiones el devenir de esta investigación. ¿Cómo hacer para no dejarse llevar por la embriagadora luz de algunos descubrimientos especialmente deslumbrantes?.

²⁹⁵ Prólogo a la *Enciclopedia Abreviada* de Joaquín Turina.

Si bien la función básica de este estudio es poner a prueba ciertas hipótesis científicas, la aplicación práctica de sus conclusiones ofrece otras posibilidades. Por una parte, mejorar el funcionamiento de los procesos y los logros de los mismos, a saber, los productos creativos. Por otra, servir para formar en este campo de conocimiento, no solo por lo que se refiere al saber acumulativo, sino también a sus posibles aplicaciones prácticas tanto en la producción como en la observación.

La validez de la investigación y con ella de su modelo, debe asentarse en

- A La capacidad de derivar profundas implicaciones de la actividad musical dentro de un texto audio-sonoro, con fines pedagógicos
- B La elaboración de un constructo que sirva de método, cuantitativo y cualitativo, de análisis
- C Consagración de unos saberes prácticos que sean aplicables en la ejecución de futuros textos audiovisuales con el fin de dotarlos de una más efectiva y diversa capacidad comunicativa, a la par de un rigor extensible al resto de los elementos de la banda sonora

5.2 NUEVAS PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN

Por suerte, exponer o establecer certezas verificables permite formular nuevas hipótesis que despejan un abierto camino al desarrollo de ulteriores estudios sobre un objeto más amplio, preciso y seguro. Algunas de estas descubiertas posibilidades son

- ♦ A partir de muestras más amplias, se podría abordar una valoración en términos curriculares, analizando elementos educativos —éxito escolar, autodidactismo, etc— el estamento social y económico, la procedencia, dedicación, etc. Es decir, mediante estudios cuantitativos, realizar una valoración psicológica y sociológica del personaje, con el fin de estudiar la influencia de estos parámetros en sus actividades creativas. Igualmente, conocer cómo influye la

formación del compositor, o el medio en el que se trabaja habitualmente en el dominio técnico y estilístico de los lenguajes

- ♦ Asimismo, se podría realizar un estudio que tomase como objeto el análisis de la producción grupal en el ámbito cinematográfico, tomando como referencia inicial al compositor. Se valoraría, por ejemplo, si varía la productividad dependiendo del tiempo que se lleva trabajando con el mismo equipo – director, productor montador, etc –
- ♦ Evaluado que el tamaño de la pantalla, la dimensión total, afecta a la percepción rítmica que se tiene de las imágenes, de la sucesión y movimiento interno de las mismas se podría estudiar cuáles son los factores que provocan tal divergencia, buscando una implicación del tipo de las diferencias de escucha según el volumen –no se oyen igual las frecuencias agudas y las graves–. Si radica esa diferencia en el tiempo de lectura de las mismas, en la variación del tamaño absoluto de las imágenes
- ♦ Otro tipo de estudios podría estar dirigido al conocimiento de la influencia de las nuevas tecnologías –sonido generado por ordenador tecnología informática, etc – en los procesos de producción creadora



6. GLOSARIO

*La tecnología ha llegado tan lejos
que tendrá que volver a recogerlos (A.Gala).*

ACULOGÍA: Teoría de la escucha y del sonido.

ALGORITMO: Término de la cibernética que precisa el método para realizar un trabajo que satisface ciertas condiciones: ser definido, tener una descripción no ambigua y finita, y poseer un punto particular de inicio y otro de finalización, con lo cual su ejecución acaba en un tiempo finito.

ARMONÍA: Sistema dialéctico de la consonancia formal de una heterogeneidad simultánea de sonoridades.

BLOQUEOS CREATIVOS: Cierres que afectan al pensamiento, obstáculos que impiden el normal desarrollo de una actividad creadora.

CRECIMIENTO, Proceso de: Suma de elementos conformantes del proceso musical. Implica tanto un sentido de continuación expansiva —

proceso de evolución identificable y abierto—, como la permanencia de una estructura memorizable de los acontecimientos sonoros

DICOTICA, Escucha Procedimiento de investigación neuronal fundamentado en el envío simultáneo y diferenciado de informaciones verbales o musicales a cada uno de los oídos, y cuyo objetivo es la búsqueda de asimetrías en las respuestas

DOLBY Marca que denomina a diferentes reductores de ruido —*Dolby a b SR*— y a los sistemas de sonido cinematográfico que se fundamentan en estos —*Dolby stereo system, Dolby SR Dolby digital*—

DVD Sistema de almacenamiento compatible con el disco compacto (CD) que permite una gran capacidad de almacenamiento con un ratio de transferencia muy alto

ETOGRAMA Inventario sistemático de los comportamientos de un sujeto en una situación dada

HERMENÉUTICA Teoría de la interpretación Originalmente, hace referencia a la elucidación de los escritos religiosos jurídicos o literarios pero actualmente es concebida como teoría del conocimiento o teoría de la interpretación general de los textos y obras de arte

HEURÍSTICA (del griego *heurisko*= yo busco) Disciplina científica —rama de la psicología experimental— y arte de hallar nuevos conocimientos y hacer descubrimientos que se apoyan en distintas indicaciones y apartan al espíritu de caminos errados poniendolo en la pista de hechos necesarios y de hipótesis que prometen éxito

MIDI Protocolo de comunicación diseñado a principios de los años ochenta, y cuyo propósito es el intercambio de información musical entre todos aquellos dispositivos electrónicos que dispongan de un adaptador estándar —sintetizadores ordenadores secuenciadores, etc —

MLAN Sistema impulsado por la casa Yamaha y que está llamado a convertirse en el sustituto del MIDI Supone un paso más que este por cuanto no es sólo un protocolo musical Permite la comunicación entre todos los equipos SCSI y de audio, además de los dispositivos MIDI a través de un

unico cable Su implantación puede producir un avance radical en el futuro de los sistemas Multimedia

MUSICA DE CAMARA Composiciones para una pequeña sala, pocos músicos y un reducido auditorio a diferencia de la música de iglesia de teatro o de sala pública de conciertos Actualmente, la expresión tiene un sentido aun más restringido Excluye no sólo la música de orquesta los coros y otras combinaciones mayores sino que también lo hace con toda música vocal e instrumental destinada a un sólo instrumento

MUSICA PROGRAMATICA Música que desarrolla su discurso a partir de las proposiciones de una trama literaria o imágenes mentales que son evocadas por medio del sonido

RITMO MUSICAL Comprende todos aquellos parámetros asociados al aspecto temporal de la música Abarca los tipos de ritmicas los tiempos las agógicas, las dinámicas, las disfunciones temporales y las expresividades especiales

SEMANTEMA Elemento de pensamiento conceptual o creador

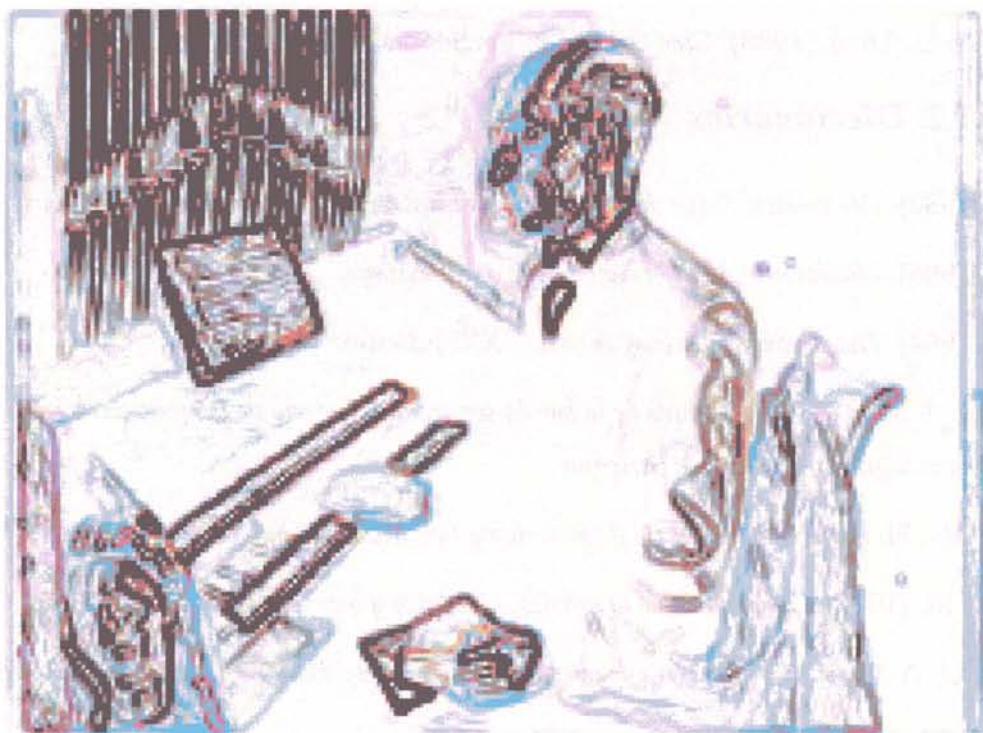
SERENDIPIDAD Experimentación lúdica Principio de estímulo casual (de Bono) Encontrar una cosa mientras se busca otra

SINTETIZADORES Instrumentos electrónicos que permiten a través de osciladores y circuitos, tanto la imitación de la sonoridad de los instrumentos tradicionales, como la generación de sonidos específicos y propios de ellos

SISTEMAS DE GRABACIÓN MULTIPISTA Sistemas de gestión de registro sonoro que permiten la anotación individual por pistas, de cada fuente y su posterior procesamiento tratamiento y mezcla

SISTEMAS DE SINCRONISMO Sistemas tecnológicos cuya función es mantener el funcionamiento simultáneo y encadenado de varias unidades mediante un controlador de tiempo —FSK SMPTE/EBU—

UNDERSCORING Sistema de sincronía americano en el que la música puntúa, marca y subraya asiduamente gestos, movimientos, expresiones y acciones Tuvo especial relevancia en los años cuarenta y cincuenta



7. DOCUMENTACION E INFORMACIÓN

*Hacer música es crear para los demás,
sin vanas ni orgullosas intenciones (Falla)*

7.1. FUENTES

7.1.1. Bibliografía

7.1.1.1. Fuentes primarias o directas

7.1.1.1.1. Obras de referencia o consulta

7.1.1.1.1.1. Enciclopedias

AA.VV. (1990). *Música en el Tiempo*. Madrid: Sarpe.

AAVV. (1990). *Guía del oyente: Cine música*. Barcelona: Salvat.

MICHELS, U. (1989). *Atlas de Música I*. Madrid: Alianza.

— (1996). *Atlas de Música 2*. Madrid: Alianza.

PEREZ G (Dir) (1994) *Historia de la musica del cine* Barcelona Euroliber

VILALTA L (Dir) (1988) *Cine & Musica* Barcelona Salvat

7 1 1 1 1 2 Diccionarios

AAVV (1980) *Diccionario Sarpe de la Musica clasica* Madrid Sarpe

AAVV (1986) *Diccionario de Informatica* Madrid Anaya

AAVV (1994) *Diccionario de la lengua* RAE XXI Edicion

BENITEZ J M^a (1996) *Nombres de la banda sonora diccionario de compositores cinematograficos* Madrid Stripper

BERISTAIN H (1992) *Diccionario de Retorica y Poetica* (3 ed) Mexico Porrúa

BRENET M (1976) *Diccionario de la musica Historico y tecuico* Barcelona Iberia

CAPPELLI A (1985) *Diccionario de abreviaturas Latinas e Italianas* Milan U Hoelpi

CHEVALIER Y J y GHEERBRANT C (1986) *Diccionario de Simbolos* Barcelona Herder

COROMINAS J (1980) *Breve diccionario etimologico de la lengua castellana* (3 ed) Madrid Gredos

EIMERT H y HUMPERT H V (1977) *Das lexikon der elektronischen musik* Germany G B R

HENCKMANN W Y LOTTER K (Eds) (1998) *Diccionario de Estetica* Barcelona Critica (Grijalbo Mondadori)

MARCHESE A y FARRADELLA J (1986) *Diccionario de retorica y terminologia literaria* Ariel

MOLINER M (1986) *Diccionario del uso del español* Madrid Gredos

SAINZ DE ROBLES F C (1984) *Diccionario español de sinonimos y antonimos* Madrid Aguilar

SCHOLES P A (1984) *Diccionario Oxford de la musica* Barcelona Edhasa/Hermes/Sudamericana

SECO M (1982) *Diccionario de dudas de la lengua española* Madrid Aguilar

TORRES A M (1994) *Diccionario del Cine español* Madrid Espasa Calpe

– (1997) *Diccionario del Cine* (2ª ed) Madrid Espasa Calpé

711113 Tesauros²⁹⁶

TORRE DE LA TORRE S (1996) *Para investigar la creatividad thesaurus y bibliografía española* Barcelona PPU

TESEO Centro de proceso de datos del Ministerio de Educación y Cultura

Base de datos de la Biblioteca Nacional MEC

Base de datos de las Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid UCM

Base de datos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid RCSMM

Base de datos de la Biblioteca del IORTV IORTV

711114 Tratados o manuales

AAVV (1972) *Tratado de Armonia* Madrid Sociedad Didáctico Musical

AAVV (1994) *Metodos y tecnicas cualitativas de investigacion de Ciencias Sociales*
Síntesis

ALTMAN R (1992) *Sound Theory Sound Practice* London Routledge

ANDERSON J et al (1989) *Redaccion de tesis y trabajos escolares* Mexico Diana

BAL M (1985) *Teoria de la Narrativa Introduccion a la Narratologia* Madrid Cátedra

BAS J (1986) *Tratado de la Forma Musical* Buenos Aires Ricordi

BELTRAN MONER R (1991) *Ambientacion musical* Madrid IORTV

BOSCH GARCIA C (1982) *La tecnica de investigacion documental* Mexico Facultad de
Ciencias Politicas y Sociales

BUGEDA J (1974) *Manual de tecnicas de investigacion social Deteccion y analisis*
Madrid Instituto de Estudios Politicos

CAMACHO C (1993) *Armonia e instrumentacion* Madrid Real Musical

CARRERAS PANCHÓN A et al (1992) *Guia practica para la elaboracion de un trabajo
cientifico* Salamanca Universidad de Salamanca

²⁹⁶ Simplificando la definición de la UNESCO los Thesaurus son según su función. instrumentos de control terminológico según su estructura vocabularios controlados y dinámicos de términos relacionados semántica y genericamente

- CARRO SANCRISTOBAL L (1994) *Estrategias para el estudio y elaboracion de trabajos en la universidad Una perspectiva para la investigacion educativa* Valladolid I C E Universidad de Valladolid
- CASELLA A y MORTARI V (1987) *La Tecnica de la Orquesta Contemporanea* Buenos Aires Ricordi
- DIMBWADYO M (1991) *Vade Mecum de la armonia* Madrid Editorial Musica Mundana
- ECO U (1982) *¿Como se hace una tesis?* Buenos Aires Gedisa
- FRANCO RIBATE J (1983) *Manual de Instrumentacion de Banda* Madrid Musica Moderna
- GALLEGO A (1987) *Ser Doctor Como redactar una Tesis Doctoral* Madrid Fundacion Universidad Empresa
- GARCIA JIMENEZ J (1993) *Narrativa Audiovisual* Madrid Cátedra
- GEDALGE A (1990) *Tratado de Fuga* Madrid Real Musical
- HABA A (1984) *Nuevo tratado de armonia* Madrid Real Musical
- HOPE K (1972) *Metodos de analisis multivariado* Madrid Estudios Politicos
- JORDA E (1969) *El director de orquesta ante la partitura* Madrid Espasa Calpe
- JURAFSKY A (1946) *Manual de armonia* Buenos Aires Ricordi Americana
- KETELE J M de y ROEGIERS X (1995) *Metodologia para la recogida de informacion* Madrid La Muralla S A
- LARUE J (1989) *Analisis del estilo musical* Barcelona Labor
- LASSO DE LA VEGA J (1975) *El trabajo intelectual Normas tecnicas y ejercicios de documentacion* Madrid Paraninfo
- (1977) *Como se hace una Tesis Doctoral tecnicas normas y sistemas para la practica de la investigacion cientifica y tecnica y la formacion continuada* Madrid Fundacion Unversitaria
- MARIN R y TORRE S (1991) *Manual de la creatividad* Barcelona Vivens Vives
- MOTTE D de la (1989) *Armonia* Barcelona Labor

- MOTTE-HABER H de la y EMONS H (1980) *Filmmusik Eine systematische Beschreibung* Munich Carl Hanser Verlag
- MUCCHIELLI R (1974) *El Cuestionario en la Encuesta Psico Social* Madrid Ibérico, Europea de Ediciones
- NIETO J (1996) *Musica para la Imagen* Madrid SGAE
- NISBETT A (1989) *Uso de los Microfonos* Madrid IORTV - Focal Press
- NOELLE E (1963) *Encuestas en la sociedad de masas Introduccion a los metodos de la Demoscopia* Madrid Alianza editorial
- PALOMO M (1995) *El estudio de grabacion personal* Madrid Amusic
- PISTON W *Orquestacion* (1984) Madrid Real Musical
- (1995) *Armonia* Barcelona Labor
- PREVITALI F (1969) *Guia para el estudio de la direccion orquestal* Buenos Aires Ricordi
- RIEMANN H (1929) *Composicion musical* Barcelona Labor
- RIVIERE J (1975) *Metodologia de la documentacion* Madrid CCAA
- ROSELLÓ DALMAU R (1981) *Tecnica del sonido cinematografico* Madrid Forja
- RUMSEY F y McCORMICK T (1994) *Introduccion al sonido y la grabacion* Madrid IORTV
- SAGER J C (1993) *Curso practico sobre el procesamiento de la terminologia* Madrid Ediciones Pirámide Fundación Germán Sánchez Ruipérez
- SALZER F (1990) *Audicion estructural Coherencia tonal de la musica* Barcelona Labor
- SCHENKER H (1990) *Tratado de armonia* Madrid Real Musical
- SCHONBERG A *Fundamentos de la composicion musical* Madrid Real Musical
- (1979) *Tratado de armonia* Madrid Real Musical
- (1990a) *Ejercicios preliminares de contrapunto* Barcelona Labor
- (1990b) *Funciones estructurales de la armonia* Barcelona Labor
- SIERRA BRAVO R (1988) *Tesis doctorales y trabajos de investigacion cientifica* Madrid Paraninfo

- SIKORA J (1979) *Manual de metodos creativos* Buenos Aires Kapelusz
- SOLER J (1995) *Fuga tecnica e historia* Barcelona Antoni Bosch editor
- VILLAFANE J (1985) *Introduccion a la teoria de la imagen* Madrid Piramide
- WATKINSON J (1994) *Audio digital* Madrid Paraninfo
- WEIS E y BELTON J (comps) (1985) *Film Sound Theory and Practice* New York
Columbia University Press
- ZAMACOIS J (1960) *Curso de formas musicales* Barcelona Labor
- (1983) *Teoria de la Musica* Barcelona Labor
- ZANO A (1973) *Mechanics of moder music* Ancona (Italy) Berben

7 1 1 1 2 Textos

7 1 1 1 2 1 Biografias

- AAVV (1994) *Enrique Escobar apuntes biograficos* Palma de Mallorca Associació
balear Amics de les Bandes sonores
- AAVV (1994) *Concierto homenaje a Pedro Iturralde* Madrid SGAE
- ALVARES R (1996) *La armonia que rompe el silencio conversaciones con Jose Nieto*
Valladolid Semana Internacional de Cine de Valladolid - SGAE
- CABAÑAS ALAMAN F J (1993) *Anton Garcia Abril sonidos en libertad* Madrid
ICCM
- CALVO F (Coord) (1986) *Evolucion de la banda sonora Carmelo Bernaola* Madrid
Festival de Cine de Alcala de Henares
- GARCIA DEL BUSTO J L (1986) *Tomas Marco Oviedo* Dep Musicologia U de
Oviedo
- IGLESIAS A (1982) *Carmelo Bernaola* Madrid Espasa Calpé
- LATORRE J M^a (1989) *Nino Rota la Imagen visitada por la Musica* Barcelona
Montesinos
- LLUIS i FALCÓ J (1994) *Gregorio Garcia Segura Historia y analisis de un musico de
cine* Murcia Ed FilMOTECA regional de Murcia
- OLEA P (1995) *Morras en Chafarinas la pelicula* Zaragoza Xordica Editorial

SCHONBERG H C (1989) *Los grandes compositores* B Aires Javier Bergara editor

VAYÁ PLA V (1977) *Joaquín Rodrigo su vida y su obra* Madrid Real Musical

711122 Tematica

AAVV (1984) *Las industrias culturales y la musica* Madrid Boletín de estudios MEC

ADORNO T W y EISLER H (1981) *Cine y Musica* Madrid Fundamentos

AGUILAR GARDNER C (1980) *La creatividad y el proceso creativo* México D F
Edamex

ALEGRE DE LA ROSA O M^a (1988) *Asimetría cerebral en el procesamiento de materia
musical en videntes e invidentes* Tenerife Universidad de Laguna

ALFONSO N (1970) *The mechanisms of artistic creation* York Witterborn Ne

ALPISTE F et al (1993) *Aplicaciones Multimedia Presente y Futuro* Barcelona Ed
Técnicas Rede S A

AMO A del (1970) *Cine y critica de cine* Madrid Taurus Ediciones

ARIJON D (1988) *Gramatica del lenguaje audiovisual* Andoin Escuela de cine y video

ASSIMOV I (1973) *100 preguntas basicas sobre la ciencia* Madrid Alianza

ATTALI J (1978) *Ruidos* Valencia Ruedo Ibérico

ATTEBERY B (1992) *Strategies of fantasy* Bloomington Indian University Press

AUKSTAKALNIS S y BLATNER D (1993) *El espejismo de silencio* Barcelona Página
Uno S L

AUMONT J et al (1989) *Estetica del Cine Espacio filmico montaje narracion lenguaje*
Barcelona Paidós comunicación

—(1992) *La imagen* Barcelona Paidós comunicación

BARBACCI R (1965) *Educacion de la memoria musical* Buenos Aires Ricordi

BARCE R (1985) *Fronteras de la Musica* Madrid Real Musical

—(1987) *Doce advertencias para una sociologia de la musica* Lisboa Fundação Coluste
Gulberkian

BARRON F (1976) *Personalidad creadora y proceso creativo* Madrid Marova

BARTHES R (1970) *Retorica de la Imagen* Tiempo Contemporáneo

- (1983) *El "Grano" de la voz* Mexico Siglo XXI
- (1986) *Lo obvio y lo obtuso Imágenes gestos y voces* Barcelona Paidós
- (1990) *Elementos de Semiología La aventura semiológica* Barcelona Paidós
- BAYLE F (1993) *Musique acousmatique* Paris INA GRM Buchet/Chastel
- BEAUDOT A (1980) *La creatividad* Barcelona Narcea
- BELTRAN MARTINEZ H (1983) *Elementos formales de investigación* Bogotá
Universidad Santo Tomás de Aquino
- BERENGUER J (1974) *Introducción a la música electrónica* Valencia Fernando Torres
- BESSIS P y JAQUI M (1972) *Qu'est ce que la créativité?* Paris Dumond
- BETTETINI G (1984) *La conversación audiovisual* Madrid Cátedra
- BLANCHARD G (1984) *Imágenes de la música de Cinema* Paris Edilio III
- BLAUKOPF K (1987) *Sociología de la música* Madrid Real Musical
- BOCHENSKI J M (1981) *Los métodos actuales del pensamiento* Madrid Rialp
- BONO E De (1974) *El pensamiento lateral* Barcelona Programa Editorial
- BOULEZ P (Comp Nattiez) (1984) *Puntos de referencia* Barcelona Gedisa
- BRELET G (1949) *Le temps musical* Paris P U F
- BRINDLE R S (1986) *Musical composition* London Oxford University Press
- BUNGE M (1980) *La investigación científica Su estrategia y su filosofía* Barcelona Ariel
- BURCH N (1970) *Praxis del Cine* Madrid Fundamentos
- (1991) *El tragaluz del infinito* Madrid Catedra
- BUSTOS MARTIN I (1994) *Multimedia* Madrid Anaya
- CALABRESE O (1993) *La crítica artística pre semiótica* Madrid Catedra
- CARBÓ i PONCE E (1995) *Como ser creativo* Barcelona Obelisco
- CLAUDE S (1976) *Panorama de la música contemporánea* Guadarrama Madrid
- COCA FERNANDEZ S (1993) *Comunicación y creatividad la expresividad creativa del gesto* Madrid UCM

- COLÓN PERALES C (1988) *Introduccion a la historia de la musica en el cine La imagen visitada por la musica* Sevilla Cuadernos de comunicación 10/11 Universidad de Sevilla Alfar
- COLPI H (1963) *Defense et illustration de la musique dans le film* Societé d Etudes de Recherches et de Documentation Cinématographique (SERDOC)
- COMBARIEU J (1945) *La Musica sus leyes y su evolucion* B Aires Cronos
- COMOTTI G (1986) *Historia de la Musica I - La Musica en la cultura Griega y Romana* Madrid Turner
- COPLAND A (1955) *Musica e imaginacion* B Aires Emecé
- (1994) *Como escuchar la musica* Madrid FCE
- CRAWFORD P R (1954) *Techniques of creative thinking* New York Hawthorn
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ J (1983) *Historia de la Musica española 7 El Folklore musical* Madrid Alianza
- CROCKER R L (1986) *A History of Musical Style* New York Dover
- CUETO R (1996) *Cien Bandas sonoras en la Historia del cine* Madrid Nuer
- CHAILLEY J (Dir) (1955) *El desarrollo del instinto armonico en los auditores* Paris Cuadernos de estudio de Radio y Televisión / P U F
- (1984) *La musique et le sing* Lausanne - Elements de philologie musicale Paris Alphonse Leduc
- (1991) *Compendio de Musicologia* Madrid Alianza Musica
- CHATEAU J (1976) *Las fuentes de lo imaginario* México Fondo de Cultura Económica
- CHATMAN S (1990) *Historia y Discurso La estructura narrativa en la novela y el cine* Madrid Taurus
- CHION M (1985a) *La voix au cinema* Paris Cahiers du cinéma
- (1985b) *Le son au cinema* Paris Cahiers du cinéma
- (1988) *La toile trouee la parole au cinema* Paris Cahiers du cinéma
- (1992) *El cine y sus oficios* Madrid Cátedra
- (1993) *La audiovision* Barcelona Paidós Comunicación

- (1994) *Musiques medias et technologie* Paris Flammarion Dominos
- (1997) *La musica en el cine* Barcelona Paidós
- CHOMSKY N (1984) *Linguistica cartesiana* Madrid Gredos
- DAN CARLIN Sr (1991) *Music in film and Video Productions* Boston Focal Press
- DAVIS D (1966) *Gramatica de la produccion* Madrid TVE Servicio de formacion
- DAVIS G A y SCORR J A (1975) *Estrategias para la creatividad* B Aires Paidós
- DE PERGAMO A L (1973) *La notacion de la musica contemporanea* Buenos Aires Ricordi Americana
- DELCRAUX F (1987) *El silencio creador* Madrid Rialp
- DESANTES GUANTER J M (1977) *Fundamentos del Derecho de la informacion* Madrid Confederacion española de Cajas de Ahorros
- DESPINS J P (1989) *La Musica y el Cerebro* Barcelona Gedisa
- DUDDLEY ANDREW J (1988) *Las principales teorias cinematograficas* Gustavo Gili
- ECO U (1988) *Tratado de Semiótica general* Barcelona Ed Lumen
- (1990) *Obra Abierta* Barcelona Ariel
- EHRENZWEIG A (1973) *El orden oculto del arte* Barcelona Labor
- (1976) *Psicoanálisis de la percepcion artistica* Barcelona Gustavo Gili
- EINSENSTEIN S (1982) *Cinematismo* Buenos Aires Domingo Cortez
- (1988) *Teoria y tecnica cinematograficos* Madrid Rialp
- ESTERA SANZA J (1994) *En busca del metodo creativo* Barcelona E S Estudios internacionales
- EVANS M (1975) *Soundtrack The Music of the Movies* New York Hopkinson y Blake
- EXIMENO A (1978) *Del origen y reglas de la Musica* Madrid Editora Nacional
- FOSTER T R V (1992) *101 metodos para generar ideas como ayudar a estimular la creatividad* Bilbao Deusto
- FRAISSE P (1956) *Psychologie de l'audition* Paris Flammarion
- (1976) *Tempo del ritmo* Madrid Morata
- (1978) *Psicologia del ritmo* Barcelona Labor

- FRESNAIS G (1980) *Son Musique et Cinema* Quebec Gaetan Morin
- FUBINI E (1988) *La Estetica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* Madrid Alianza
- (1994) *Musica y lenguaje en la estetica contemporanea* Madrid Alianza
- FUENTES I PUJOL M^a E (1992) *Documentacion cientifica e informacion* Barcelona ESRP-PPV
- GARCÍA ABRIL A y FERNANDEZ-CID de TEMES A (1983) *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y contestacion el 4 de Diciembre de 1983* Madrid Diputación de Teruel
- GARCÍA BACCA J D (1990) *Filosofia de la Musica* Barcelona Anthropos
- GARCÍA GARCÍA F (1982) *Creatividad e imagen en los niños* Madrid Servicio de publicaciones del MEC
- (1984) *Estudios de creatividad iconica individual y colectiva en niños de edad escolar* Madrid Servicio de publicaciones de la UCM
- (1992) *Estrategias creativas* Madrid-Barcelona Edelvives y Servicio de publicaciones del MEC
- GARCIA JIMENEZ J (1995) *La Imagen Narrativa* Madrid Paraninfo
- GARCÍA LABORDA J M (1993) *Ultimas tendencias en la nueva musica española La composicion musical en la decada de los ochenta* Madrid SEdeM
- GARCIA NOBLEJAS J J (1982) *Poetica del texto audiovisual Introduccion al discurso narrativo de la imagen* Pamplona Universidad de Navarra
- GARDNER H (1988) *La nueva ciencia de la mente historia de la revolucion cognitiva* Barcelona Paidós Ibérica
- (1993) *Arte mente y cerebro una aproximacion cognitiva a la creatividad* Barcelona Paidós Ibérica
- (1994) *Educacion artistica y desarrollo humano* Barcelona Paidós Ibérica
- (1995a) *Inteligencias multiples la teoria en la practica* Barcelona Paidós Ibérica
- (1995b) *Mentes creativas una anatomia de la creatividad vista a traves de las vidas de Sigdmun Freud Albert Einstein* Barcelona Paidós Ibérica

- GARRET H E (1983) *Estadística en psicología y educación* Barcelona Paidós
- GENETTE G (1989) *Palimpsestos La Literatura en segundo grado* Madrid Taurus
- GOLDARAZ GAINZA J J (1992) *Afinación y temperamento en la música occidental* Madrid Alianza
- GOMEZ AMAT C (1983) *Historia de la Música española 5 El siglo XIX* Madrid Alianza
- GOMEZ BERMUDEZ DE CASTRO R (1989) *Evolución de la producción cinematográfica española* Madrid Ed UCM
- GONZALEZ MARTINEZ J M (1996) *La heterosemiosis en el discurso musical y literario hacia una semiotica integrada de la música y el lenguaje* Murcia Universidad de Murcia
- GORBMAN C (1987) *Narrative Film Music Unheard melodies* Londres BFI (Indiana University Press)
- GREIMAS A J y COURTÉS J (1982) *Semiotica Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* Madrid Gredos
- GRIBENSKI A (1975) *L'audition* Paris P V F
- GRUPO M (1987) *Retórica General* Barcelona Paidós Comunicación
- GRYZIK A (1984) *Le rôle du son dans le récit cinématographique* Paris Lettres Modernes
- GUBERN R (1989) *Historia del Cine* Barcelona Lumen
- GUBERN et al (1995) *Historia del Cine español* Madrid Catedra
- GUILFORD J P et al (1983) *Creatividad y educación* Barcelona Paidós
- (1986) *La naturaleza de la inteligencia humana* Barcelona Paidós
- GUIRAUD P (1979) *La semántica* Madrid Fondo de Cultura Económica
- HACQUARD G (1959) *La musique et le cinéma* Paris Presses Universitaires de France
- HALAS & MANVELL (1963) *Técnica del cine animado* Madrid Taurus
- HEMSY DE GAINZA V (1983) *La improvisación musical* Buenos Aires Ricordi
- HIPPENMEYER J R (1973) *Jazz sur films* De la Thiele

- HUERTAS JIMENEZ L F (1986) *Estetica del discurso audiovisual Fundamentos para una teoria de la creacion filmica* Barcelona Mitre
- HURTADO L (1971) *Introduccion a la Estetica de la Musica* Paidós 8/A
- JAQUI M (1979) *Claves para la creatividad* México Diana
- KANIZSA G (1986) *Gramatica de la vision Percepcion y pensamiento* Barcelona Paidós
- KARLIN F (1994) *Listen on the Movies* New York Schurmer Books
- KARLIN F y WRIGHT R (1990) *On the Track* New York Schurmer Books
- KAROLYI O (1981) *Introduccion a la Musica* Madrid Alianza
- KAUFMANN A et al (1973) *La inventiva* Bilbao Deusto
- KETELE J M (1980) *Observer pour eduquer* Berna Peter Lang
- KOESTLER A (1967) *The act of creation* New York Dell Publistng Co
- KRACAUSER S (1989) *Teoria del cine La redencion de la realidad fisica* Barcelona Paidós
- KUCHARSKI R M (1980) *La musica vehiculo de expresion cultural* Madrid Secretaria Gral Tecnica del MEC
- LACOMBE A y ROCLE C (1979) *La musique du film* Paris Francis Van de Velde
- LENDOR E (1987) *El vivir creativo* Barcelona Herder
- LEÓN TELLO F J (1988) *Teoria y Estetica de la Musica* Madrid Taurus
- LIBERMAN A (1993) *De la musica el amor y el inconsciente busqueda de una certeza y fragmentos de una intimidad* Barcelona Gedisa
- LO DUCA (1984) *Le dessin anime* Paris Prisma
- LOECK HERNANDEZ J (1996) *Lo procesual en la creacion artistica* Santiago U Santiago de Compostela
- LONDON K (1970) *Film Music A Summary of the Characteristic Features of Its History* New York Amo Press
- LÓPEZ CALO J (1983) *Historia de la Musica española 3 El siglo XVII* Madrid Alianza
- LÓPEZ HIDALGO A et al (1995) *Creatividad y comunicacion* Sevilla Tripode

- LÓPEZ QUINTAS A (1987) *Estetica de la creatividad* Barcelona PPU
- (1993) *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa* Madrid Asociacion para el progreso de las Ciencias Humanas
- LOPEZ YEPES J (1977) *Estudio sobre la documentacion de las Ciencias de la Informacion* Madrid Instituto Nacional de Publicidad
- (1978) *Teoria de la documentacion* Pamplona Uniuersidad de Navarra
- (1995) *La aventura de la investigacion cientifica* Madrid Sintesis
- LOWENFELD V (1985) *Desarrollo de la capacidad creadora* B Aires Kapelusz
- LLUIS i FALCO J (1991) *La banda sonora musical cinematografica del proces creador al proces recreador* Barcelona Inedito
- MANTECON J J (1942) *Introduccion al estudio de la musica* Barcelona Labor
- MANVELL R (1975) *The tecnique of film music* Londres New York Focal Press
- MARCO T (1983) *Historia de la Musica española 6 El siglo XX* Madrid Alianza
- (1993) *La creacion musical como imagen del mundo entre el pensamiento logico y el pensamiento magico* Madrid R A de Bellas Artes de San Fernando
- MARIN IBÁÑEZ R (1975) *Tecnicas del pensamiento creativo* Madrid Incie
- (1980) *La creatividad* Barcelona Ceac
- (1995) *La creatividad diagnostico evaluacion e investigacion* Madrid UNED
- MARINA J A (1993a) *Elogio y refutacion del ingenio* Barcelona Anagrama
- (1993b) *Teoria de la inteligencia creadora* Barcelona Anagrama
- MARTENOT M (1970) *Audition preaudition et constitution de la pensee musicale* Paris Magnard
- MARTIN MORENO A (1983) *Historia de la Musica española 4 El siglo XVIII* Madrid Alianza
- MARTÍN POYO I (1978) *Teoria y practica de la creatividad* Madrid I N Publicidad
- MASLOW A H (1983) *La personalidad creadora* Barcelona Kairos
- MATUSSEK P (1984) *La creatividad desde una perspectiva psicodinamica* Barcelona Herder

- MEEKER D (1981) *Jazz in The Movies* Talisman Books
- MENCHÉN BELLÓN F (1981) *Creatividad y medios audiovisuales* Valladolid Mateos Lope
- MENDEZ LEITE F (1965) *Historia del Cine español* Madrid Rialp
- MERLEAU-PONTY M (1994) *Fenomenologia de la percepcion* Barcelona Edicions 62
- METZ C (1979) *Psicoanálisis y cine* Barcelona Gustavo Gili
- MILLERSON G (1985) *Técnicas de Realización y producción en Televisión* Madrid IORTV Focal Press
- MITCHELL D (1972) *El lenguaje de la música moderna* Barcelona Lumen
- MITRI J (1965) *Esthétique et Psychologie du Cinema* 2 Les formes Paris Ed Universitaires
- (1978) *Estética y Psicología del Cine* 1 Las Estructuras Madrid Siglo XXI
- MOLES A (1976) *La creación científica - Tª de la Información y percepción estética* Madrid Jucar
- MOLES A y CAUDE R (1977) *Creatividad y métodos de innovación* Barcelona CIAC
- MOORE M L (1995) *Tarjetas de sonido Sound Blaster* Madrid Anaya-SGAE
- MORGAN R P (1994) *la música del siglo XX* Madrid Akal Música
- NATTIEZ J J (1975) *Fundamentos d'une sémologie de la musique* Paris V G dé etiens
- NEUMANN E (1992) *Mitos de artista estudio psicohistorico sobre la creatividad* Madrid Tecnos
- NUÑEZ A (1992) *Informática y electrónica musical* Madrid Paraninfo
- PABLO L de (1968) *Aproximación a una estética de la música contemporánea* Madrid Ciencia Nueva
- PACHÓN RAMÍREZ A (1992) *La Música en el Cine Contemporáneo* Badajoz Dip Provincial de Badajoz
- PADROL J (1994) *Pentagrama en imatges entrevistes amb compositors de música de cinema* Barcelona Itxia Llibres
- PAOLA L de (1978) *Música para películas mudas* Madrid Rialp

- PÉREZ MASEDA E (1993) *Musica como idea musica como destino Wagner Nietzsche* Madrid Tecnos
- PEREZ M (1980) *El universo de la musica* Madrid Sociedad General Española de Libreria
- PERSICHETTI V (1985) *Armonia del siglo XX* Madrid Real Musical
- PIERCE J R (1985) *Los sonidos de la Musica* Barcelona Prensa científica
- PINES M (1983) *Los manipuladores de cerebros* Madrid Alianza
- POIRIER P (1941) *Musique cinematographique* Bruselas Larcier
- POPPER F (1989) *Arte accion y participacion el artista y la creatividad hoy* Madrid Akal
- PORCILE F (1969) *Presence de la musique a l'ecran* Paris Ed du Cerf
- POUSSEUR H (1984) *Musica Semantica y Sociedad* Madrid Alianza
- PRADO DIEZ D De (1996) *El torbellino de ideas para la participacion e inventiva socio grupal* Santiago Univ de Compostela
- PRATT C C (1968) *The meanug of music* New York McGraw Hill Book Co
- PRENDERGAST M R (1977) *Film Music A neglected art "The lustory and techniques of a new art form from silent films to the present day"* New York Norton
- PRIEST S (1991) *Teorias y filosofias de la mente* Madrid Catedra
- RASSKIN M (1994) *Musica virtual* Madrid Anaya SGAE
- READ H (1926) *Educacion por el arte* Buenos Aires Paidos
- RETI R (1965) *Tonalidad atonalidad pantonalidad* Madrid Rialp
- RIEBEN L (1979) *Inteligencia global inteligencia operativa y creatividad pruebas operativas y pruebas de creatividad* Barcelona Edit Medica y tecnica
- RIO D del (1991) *La creatividad musical* Barcelona Vicens-Vives
- ROCK I (1985) *La percepcion* Barcelona Prensa científica
- RODARI G (1976) *Gramatica de la fantasia* Barcelona Reforma de la Escuela
- ROUTLEDGE P (1953) *El Psicoanalisis de la vision y audicion artistica* Londres CRG
- ROWET N (1972) *Langage musique poesie* Paris Ed de Seuil

- RUIZ DE LUNA S (1960) *La musica en el Cine y la musica para el Cine* Madrid
Imprenta Pérez Galdós
- SAIFER R (1991) *Music in video productions* New York Knoweledge Industry
Publications
- SALAS VIU V (1966) *Musico y creacion musical* Madrid Taurus
- SAPODHKOV M A (1983) *Electroacustica* Barcelona Reverté
- SCHLIEBEN LANGE B (1987) *Pragmatica Linguistica* Madrid Gredos
- SCHOENBERG A (1963) *El Estilo y la Idea* Madrid Taurus
- SILBERMANN A (1962) *Estructura Social de la Musica* Madrid Taurus
- STOKOWSKI L (1964) *Musica para todos nosotros* Madrid Espasa-Calpé
- STONE K (1980) *Music Notation in the Twentieh Century A practical Guidebook* New
York Norton
- STRAVINSKY I (1952) *Poetica musical* Buenos Aires Emecé
- STRAVINSKY I y CRAFT R (1964) *Conversaciones con Stravinsky* Buenos Aires
Ediciones Nueva visión
- STUCKENSCHMIDT H H (1989) *La Musica del Siglo XX* Madrid Guadarrama
- SUNMERS G F (1976) *Medicion de aptitudes* México Trillas
- SWANWICK K (1991) *Musica pensamiento y educacion* Madrid MEC
- TARASTI E (1996) *Semiotique musicale* Poitiers Pulim
- TARQUINI R (1994) *Creacion espontanea y actividad virtual* Barcelona Can Boada
- TOCH E (1989) *La melodia* Barcelona Labor
- TORRANCE E P (1969) *Orientacion del talento creativo* Buenos Aires Troquel
—(1979) *La enseñanza creativa* Madrid Santillana
- TORRE S de la (1991) *Evaluacion de la creatividad TAEC un instrumento de apoyo a la
reforma* Madrid Escuela Española
- TRANCHEFORT F R (1985) *Los instrumentos musicales en el Mundo* Madrid Alianza
- ULMANN G (1972) *Creatividad una vision nueva y mas amplia* Madrid Rialp

UTRERA C (Ed) (1990) *La Música en el Cine* Las Palmas Viceconsejería de Cultura y Deportes

VALLS GORINA M y PADROL J (1990) *Música y Cine* Barcelona Ultramar

VAN DIJK T (1980) *Estructuras y funciones del discurso una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto* Madrid Siglo XXI

VELASCO IRIGOYEN M (1986) *Creatividad sensibilidad y fantasía* Madrid Quorum

VERALDI G (1974) *Psicología de la creación* Bilbao Mensajero

VERÓN E (1987) *La Semiosis Social fragmentos de una teoría de la discursividad* Buenos Aires Gedisa

WEBER A (1982) *El camino de la nueva música* Barcelona Bertl

WEISBERG R W (1987) *Creatividad El genio y otros mitos* Barcelona Labor

71113 Artículos

AA VV (1997) Luis Gordillo se esta imponiendo una estética banal *ABC de las artes* 24/1/97 38 40

AAVV (1981) Entrevista Anton Garcia Abril *Monsalvat* 115

AAVV (1979) Nino Rota *Monsalvat* 0062 06

AAVV (1984) Nino Rota y el Cine *Monsalvat* 113

AAVV (1988) Entrevista a Ennio Morricone Yo escribo mi música y espero que otros la definan *Dirigido por* 160

AAVV (1990) Escuchar el cine *Archivos de la Filmoteca* 7 Madrid Filmoteca Española

AAVV (1997) Los primogénitos son mas autoritarios *El País* 9/2/1997 26

AAVV (1997) Premio Nacional de Música 1997 *El País* 11/20/1997

AAVV (1997) Zoltan Kocsis Pianista *El País* 15/1/1997 32

ALAMEDA S (1997) Alberto Portera El explorador del cerebro *Dominical El País*

ALBERT M (1994) Creatividad y música *Revista de Psicología General Aplicada* 138 85 87

BARRIOS N (1996) Jose Antonio Marina Investigador *El País* 8/12/1996

- BERENGUER J M (1990) El pensamiento matemático en la musica *Scherzo* 43 83-105
- BOSCAINI F (1987) Presupuestos científico del Sonido-Musica *Revista Psicomotricidad* 26
- BUELOM G J (1982) Rhetoric and music *New Groove*
- CORBALÁN ABELLÁN M (1997) Naturaleza del comportamiento musical *Musica y Educacion* 32
- DELALANDE F (1967) L'analyse des conduites musicales une etape du programme semiologique *Semiotic* 66 1/3
- EINSENSTEIN S (1969) Ecris d'Einsenstein La Musique du Paysage (suite) La nouvelle étape du contrepoint du montage *Cahiers du Cinema* 217
- ESCAL F R (1987) Barthes Fragements d'un discurse sur la Musique *Semiotica* 66 1/3
- FANO M (1986) Vers una dialectique du film sonore *Cahiers du Cinema* 152
- FREGA A L (1998) Investigacion musical Bibliografia básica *Musica y Educacion* 34
- GARCÍA HERRAINZ F (1993) El Musico de Jazz en el Cine *Cuadernos del Jazz* 18
- GARCÍA J (1993) Estándares del Cine *Cuadernos de Jazz* 18
- GUARNER J L (1962) El Jazz y sus posibilidades como Musica cinematográfica *Aria Jazz* 11 y 12
- GUILLÉN M A (1990) Música e informática una nueva perspectiva *Scherzo* 43 83 105
- GUILLOT GIMENO J (1998) El ritmo una experiencia vital *Musica y educacion* 33 85-93
- HELBO A (1983) Teatre y Espectacle *Analisi* 0007/0008
- HOFMAN S (1993) Neuromusicology Essential aspects *SEdeM*
- HUYTAC J (1989) A proposition d'audition musical active *Musique et Culture* 3 3-4

- KELLART L A y BEVER T G (1980) Hemisphere asymetries in the perception musical intervals as a function of musical experience and family handednes background *Brain and Language* 10
- KIMURA D (1964) Left right differences in the perception of melodies *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 16 355 358
- LARA F (1988) Jose Nieto orgullo y humildad de un artesano *Revista Autor* Madrid SGAE
- LOSPALLUTI L (1993) Proposte di obiettivi e metodologie nei corse sperimentali a indirizzo musicale nelle Scuole medie Statali *Analisi* Vol IV 10 25-29
- MARSH D T y VOLIMER J (1988) *The Polyphonic creative process experiences of artists and writers* U de Pittsburg
- MOORE J L S (1990) Strategies for fostering creative thinking *Musics Educators Journal*
- NUÑEZ A (1990) La composicion por ordenador *Scherzo* 43 83 105
- O'CONNOR J (1992) La estructura de la memoria musical *Musica y Educacion* 9
- PABLO L de (1992) Componer hoy *Cuatro lecciones magistrales* RCSMM
- RATHEAU P (1992) Vivre l'instant de musique *Musique information* XVII 2
- RENAUD J (1979) L'enigme du don musical *Science et vie* 744
- SAN JOSE HUGUET V (1994) Hacia una didáctica de la educacion musical científicamente fundamentada *Musica y Educacion* 18
- (1998) Los atributos musicales y el procesamiento cerebral *Musica y Educacion* 34
- SORIA M P (1982) Antón Garcia Abril en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando *Revista Zaragoza* 004 0032
- TELLEZ J L (1989 91) Notas para una teoria de la musica dramatica I II III IV V *Archivos de la Filmoteca* nº 1 2 5 y 8 Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana

71114 Revistas

Acordes (1995 1996) Madrid Primer Compas (Mensual)

Audioclasica (1997 1998) Madrid Larpress (Mensual)

Banda Sonora (1996) Madrid (Mensual)

Cinerama (1992) Madrid Editorial Complutense (Mensual)

En Concierto (1996 1998) Madrid Comusica (Bimensual)

Future Music (1998) Madrid Larpress (Mensual)

La montaña magica (1996-1997) Madrid Arte Tripharia (Trimestral)

MacUser (1990-1993) Madrid Editorial America Ibérica (Mensual)

MacWorld (1992 1996) Madrid IDG communications (Mensual)

Musica de cine (1992 1993) Valencia AMDECI (Trimestral)

Musica y educacion (1988 1998) Madrid Musicalis (Trimestral)

Musica (1996) Madrid (Mensual)

Musique (1995) Madrid (Variable)

PcWorld (1997-1998) Madrid IDG communications (Mensual)

Pionner informa (1995-1998) Madrid Pionner (Bimensual)

Revista de Musicologia (1991) Madrid SEdeM (Variable)

Revue Internationale de Musique Française (1996) Paris RIMF

Scherzo (1997 1998) Madrid Scherzo editorial (Mensual)

Sonovision (1996) Barcelona (Mensual)

71115 Boletines

AAVV (1986) *III Semana del cine español 6-12 de Octubre de 1986* Murcia FRM ERM

AAVV (1988) *IV Semana del cine español 5-13 de marzo de 1988* Murcia FRM ERM

AAVV (Bimensual) *Boletin informativo de la Fundacion Juan March* Madrid F J March

AAVV (Trimestral) *CREA comunicacion regular para editores y autores* Madrid SGAE

71116 Actas y simposios

AAVV (1995) *Musica y sociedad en los años 90 Actas del Consejo Iberoamericano de la Musica* Madrid INAEM - M Cultura

AAVV (1993) *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*
Madrid SEdeM

71117 Tesis

ADRIAN TORRES J A (1990) *Musica y cerebro trastornos musicales en afásicos con lesiones unilaterales izquierdas* Salamanca F de Filosofía y Letras (U Pontificia de Salamanca)

BURNS K H (1993) *The History and development of algorithms in Music composition*
1957 1993 Ph D Ball State University

CORBALAN BERNA F J (1990) *Creatividad y productos cognitivos* Murcia F de Filosofía Psicología y CC de la Educación (U de Murcia)

FERNANDEZ GARRIDO J (1983) *Un modelo para el estudio de la creatividad mas alla de la persona producto proceso* Madrid F de Psicología (UCM) [Tesis dirigida por Dr D José Alonso Forteza Méndez]

GARCIA GARCIA F (1982) *Estudios de creatividad iconica individual y colectiva en niños de edad escolar* Madrid FCCI (UCM) [Tesis dirigida por Dr D Joaquin de Aguilera Gamoneda]

— (1980) *Experiencia comparativa de creatividad iconica en un colectivo de niños de edades comprendidas entre los 10 y los 12 años* Madrid FCCI [Tesina dirigida por Dr D Joaquin de Aguilera Gamoneda]

GARCIA NOBLEJAS J J (1980) *El discurso cinematografico Poetica del texto audiovisual* Pamplona FCCI (U Navarra) [Tesis dirigida por Dr D Alfonso Nieto Tamargo]

LAINSA DE TOMAS E M (1996) *Tiempo espacio y continuidad a la luz de la reflexion musical contemporanea* U Pais Vasco [Tesis dirigida por Dr D Victor Gómez Pin]

MUÑOZ LOPEZ O (1995) *Poetica musical reflexion sobre el concepto de mimesis en el ambito de las artes musicales* Madrid UNED [Tesis dirigida por Dr D Eduardo Subirats Ruggeberg]

PACHON RAMIREZ A (1990) *La musica en el cine español actual (1975 1990)* Jose Nieto U Extremadura

PALACIOS MEJIA L A (1989) *Las funciones de la banda sonora en el cine* Bellaterra FCCI (UAB)

- PÉREZ LLORENTE R E (1979) *Creatividad personalidad e inteligencia* Valencia F de Filosofía y CC de la Educación (U Valencia) [Tesis dirigida por Dr D Ricardo Marín Ibañez]
- POLO PUJADAS M M (1997) *Filosofía de la musica romantica La polemica filosofico musical del Romanticismo aleman entre la musica pura y la musica programatica* Barcelona F de Filosofía (U Barcelona) [Tesis dirigida por Dr D Miguel Morey Farre]
- RICARTE BESCÓS J M (1992) *Una introduccion al estudio y analisis de la naturaleza de la creatividad considerada como producto especifico de la comunicacion publicitaria* Bellaterra FCCI (U A B) [Tesis dirigida por Dr D Mario Herreros Arconada]
- ROSELLO DALMAU R (1981) *Analisis del proceso creativo-operacional en la elaboracion de la banda sonora de cine* Madrid FCCI (UCM)
- RUIZ GOMEZ J J (1987) *Hacia una teoria de la Imagen audio* Madrid FCCI (UCM)
- SOLOMON L (1973) *Symmetry as a Compositional Determinat* Ph D West Virginia University
- TERAN SIERRA I (1996) *Fundamentacion ontoonoetica del proceso creador y la vivencia musical desde la Estetica originaria* Salamanca F de Filosofía (U Salamanca) [Tesis dirigida por Dr D Santiago Pérez Gago]
- TORRE DE LA TORRE S de la (1980) *Creatividad medida del pensamiento divergente* Barcelona F Filosofía y CC Educación (U Barcelona) [Tesis dirigida por Dr D José Fernández Huerta]
- VALERA CASES A (1987) *El interprete de musica clasica emisor y lider de opinion en la comunicacion de masas* Bellaterra FCCI (U A B)
- VERA TEJEIRO A (1996) *Las aptitudes musicales* Madrid F de Psicología (U C M)

7 1 1 2 Fuentes secundarias

7 1 1 2 1 Guías de fuentes documentales y bibliografías

- BARRETO DE SIEMENS L (Coord) (1996) *Informacion Bibliografica* Madrid Sociedad Española de Musicología
- TORRE S de la (1995) *Aproximacion bibliografica a la creatividad* Barcelona

7 1 1 2 2 Catalogos

Ars futura la evolucion del arte (1998) Madrid Anaya Multimedia (Fundacion autor SGAE)

Catalogo Coleccion Aula Abierta (1998) Madrid Editorial La Muralla

Catalogo de ediciones musicales españolas (1992 1998) Madrid SGAE

Catalogo de publicaciones (1996 1998) Madrid Ministerio de Educacion y Cultura

Catalogo de publicaciones (1997) Madrid Departamento de publicaciones (CSIC)

Catalogo general de ediciones (1998) Madrid Fundacion autor (SGAE)

DUCKLES V KELLER M (1988) *Music Reference and Research Materials An annotated Bibliography* 4th edition New York Schirmer Books

Novedades (1998) Madrid Departamento de publicaciones (CSIC)

UnivEspaña Catalogo de libros universitarios (Mayo 1998) Salamanca Tesitext

7 1 1 2 3 Reseñas de libros, índices y resúmenes

Revista Fragua (1992-1998) Madrid Libreria Fragua

Revista Musica y Educacion (Todos sus numeros incluyen un capitulo dedicado a la recension de libros y partituras donde incorpora un *abstract* de los mismos)

Revista de Musicologia (Incluye anotaciones sobre publicaciones recientes y directorios monográficos con resúmenes)

En el resto de revistas (ver 7 1 1 1 4) se incluyen esporadicamente resúmenes de publicaciones

7 1 1 2 4 Directorios

AAVV (1992 1998) *Guia de musica* Madrid GDM Comunicación

AAVV (1994) *Recursos musicales en España* Madrid CDM - INAEM M Cultura

AAVV (1996) *Directorio Internet* Madrid Abeto Editorial

PORTELA P y ESCOBAR P (1997) *Directorio de entidades consultoras y de servicios de informacion y documentacion en España* Madrid CSIC (CINDOC)

71125 Repertorios

AA VV (1968) *Cine Español 1967* Madrid UniEspaña

AA VV (1982) *Cine Español 1980 81* Madrid Autor

AA VV (1989) *Todos los estrenos del año 88* Madrid Tempo

LLINAS F (Coord) (1987) *4 años de cine español (1983 1986)* Madrid Imafic III

71126 Anuarios

Anuario musical (1997-1998) Madrid Departamento de publicaciones (CSIC)

712 Videogramas

7121 Específicos

Besos y abrazos (1995) (inedito)

Del rosa al amarillo (1997) Madrid Sogepad Vídeo

El primer cuartel (1995) (inedito) ¹

Entre rojas (1996)

Intruso (1994)

La petición (1983) Madrid Video España

Morras en Chafarinas (1996)

Samba (1997) Barcelona Dream Team Entertainment

Sombras en una batalla (1995) (inedito) ,

7122 Auxiliares

Adosados

El color de las nubes

Mi ultimo tango

Amantes

El rey pasmado

*Nadie hablara de nosotras
cuando hayamos muerto*

Amor propio

La ley de la frontera

Trigo Limpio

Beltenebros

La nina de luto

Un demonio con angel

Boca a boca

Las cosas del querer 2

Bwana

Las cosas del querer

7 1 3 Fonogramas

GARCÍA SEGURA G (1984) *Musica de cine* Barcelona GEMA O D

ESCOBAR E (1963) *Copla y oracion (de la película Un demonio con ángel* Barcelona I F I
(DIE 4)

—(1966) *Musica de El primer cuartel* Barcelona I F I (DIE 15)

7 1 4 Redes telemáticas

7 1 4 1 Internet

Base de datos automatizada de informacion cinematografica CINENET CD MEDIA
Madrid 1996 [http // www cdmedia es/cinenet htm](http://www.cdmedia.es/cinenet.htm)

Base de datos automatizada de tesis doctorales sobre musica (Contiene resúmenes de las tesis y
un puntero que envía al editor norteamericano de los resúmenes de tesis doctorales leídas en
todo el mundo) [http // www sun rhbnc ac uk/Music/Archive/Disserts](http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Archive/Disserts)

Base de datos cinematografica del MEC [http // www mcv es/CINE](http://www.mcv.es/CINE)

Bases de datos del Archivo Sonoro de RNE Radio Nacional de España Archivo
Sonoro 1995 Madrid

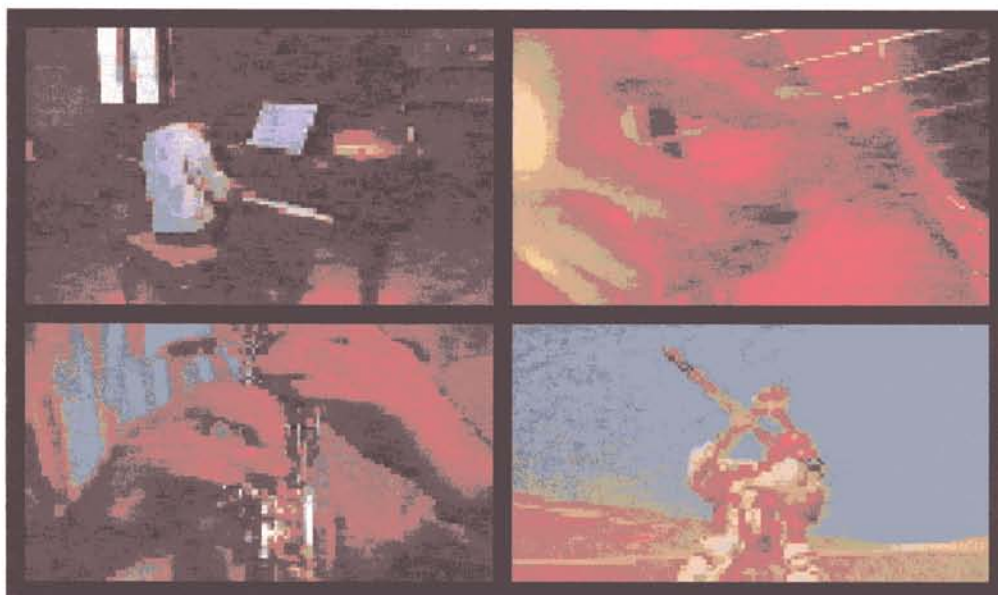
Documenting Electronic Sources on the Internet (Contiene información sobre el estándar de cita
en la Red) [http // www falcon eku edu/honors/beyond mla](http://www.falcon.eku.edu/honors/beyond/mla)

Music Educators National Conference MENC [http // www menc org](http://www.menc.org)

Página sobre conferencias y congresos musicales
[http // www sun rhbnc ac uk/Music/Conferences](http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Conferences)

Sgaenet (Ofrece informaciones relacionadas con la gestión promoción y difusión del derecho de
autor así como servicios de atención al socio de la SGAE) [http // www sgae es](http://www.sgae.es)

Tienda Autor (Escaparate virtual que ofrece un catálogo de publicaciones y ediciones información
sobre la SGAE y Fundación Autor y un foro de debate electrónico)
[http // www coqnet es/autor](http://www.coqnet.es/autor)



8. APÉNDICES

*Componiendo, he tenido la sensación de
que todo lo bello ha de perdurar (Rodrigo).*

8.1. ENTREVISTAS

8.1.1. Plantillas

8.1.1.1. Documentación de la entrevista

Nº.

A. DATOS PERSONALES

.Nombre:	
.Dirección:	
.Teléf./Fax:	

B. DATOS DOCUMENTALES

.Edad:		.Estado civil:	
.Procedencia soc-económ.:			
.Estudios:			

Lugar de nacimiento		Fecha	
Tradicón musical/artística.			
Cargos ocupados			
Otros			

C. DATOS PROCESALES

Fecha de la entrevista			
Duración.			
Lugar			
Descripción			
Grabación		Fotos	
Circunstancias			

D. DATOS DE COMPORTAMIENTO

Abierto/cerrado			
Despreocupado/interesado			
Premioso/atento			
Sincero/cubre el expediente			
Se centra en el tema/se evade			
Ilustrativo/reservado			
Paternalista/distante			
Defensas sociales	Prestigio	Contracciones defensivas	Sugestión
Espera resultados/No le interesa			
Otros			

E. ACTITUDES Y MOTIVACIONES

¿Muestra interés por problemas estéticos y teóricos?			
¿Intuitivo?		¿Introvertido?	
Autoestima			
Motivación			
Situación anímica.			
Otros			

F PRETEXTO

Texto					
Tipo		Formato		Género	
Fecha		Estreno			
Plantilla instrumental					
Grabación					
Soporte trabajado					
Partitura					
Bocetos					
Premios					
Créditos					

G VALORACIÓN

Valoración general	
Validez de las respuestas	
Originalidad informativa	
Grado de integración	
Grado de desviación.	

Agrupamiento	
Otros	

H INFORMACIÓN ADICIONAL

--

8 1 2 Datos

8 1 2 1 Fecha

En 1996 se realizaron ocho entrevistas cinco en el mes de enero una en el de febrero una en el de marzo y una en el de abril Las cuatro restantes se efectuaron en el año 1997 tres en febrero y una en marzo

En el cuadro adjunto aparecen secuenciadas por orden temporal

1	Pérez Olea Antonio	10/01/96
2	Sánchez José	12/01/96
3	García Segura Gregorio	13/01/96
4	Alis Román	17/01/96
5	Pablo Luis de	19/01/96
6	Bonezzi Bernardo	28/02/96
7	Nieto Jose	4/03/96
8	Escobar Enrique	17/04/96
9	Fuster Bernardo	5/02/97
10	Iturralde Pedro	21/02/97
11	Mendo Luis	24/02/97
12	Marine Sebastián	6/03/97

Tabla 6 Fecha de las entrevistas

8 1 2 2 Duración

4	Alis Román	de 17 a 20 30 h
6	Bonezzi Bernardo	de 17 30 a 21 h
8	Escobar Enrique	por carta
9	Fuster Bernardo	de 17 a 20 30 h
3	Garcia Segura Gregorio	de 11 30 a 14 30 h
10	Iturralde Pedro	de 18 a 20 h
12	Mariné Sebastián	de 20 30 a 23 30 h
11	Mendo Luis	de 18 a 21 30 h
7	Nieto José	de 12 a 14 30 h
5	Pablo Luis de	de 19 a 21 30 h
1	Pérez Olea Antonio	de 16 30 a 21 h
2	Sánchez José	de 17 a 20 30 h

Tabla 7 Duracion de las entrevistas

8 1 2 3 Lugar

4	Alis Román	estudio personal
6	Bonezzi Bernardo	salón de su casa
8	Escobar Enrique	por carta
9	Fuster Bernardo	estudio de trabajo
3	García Segura Gregorio	estudio personal
10	Iturralde Pedro	cafeteria
12	Mariné Sebastián	cafeteria
11	Mendo Luis	estudio de grabación
7	Nieto José	estudio de su casa
5	Pablo Luis de	salón de su casa

1	Pérez Olea Antonio	salón de su casa
2	Sánchez José	estudio personal

Tabla 8 Lugar de las entrevistas

8 1 2 4 Valores estadísticos

8 1 2 4 1 Numero de horas

Escobar Enrique	—	Correo
Iturralde Pedro	2	18 a 20
De Pablo Luis	2 30	19 a 21 30
Nieto José	2 30	12 a 14 30
Garcia Segura Gregorio	3	11 30 a 14 30
Marine Sebastian	3	20 30 a 23 30
Alis Román	3 30	17 a 20 30
Bonezzi Bernardo	3 30	17 30 a 21
Fuster Bernardo	3 30	17 a 20 30
Mendo Luis	3 30	18 a 21 30
Sánchez Sanz José A	3 30	17 a 20 30
Perez Olea Antonio	4 15	16 30 a 20 45

Tabla 9 Numero de horas de las entrevistas

La suma total en la realización de las entrevistas es de 30 horas y cuarenta y cinco minutos siendo la media por sesion de tres horas y seis minutos

El numero de entrevistas por niveles de duración es tres entre dos y tres horas siete entre tres y cuatro horas y una de mas de cuatro horas

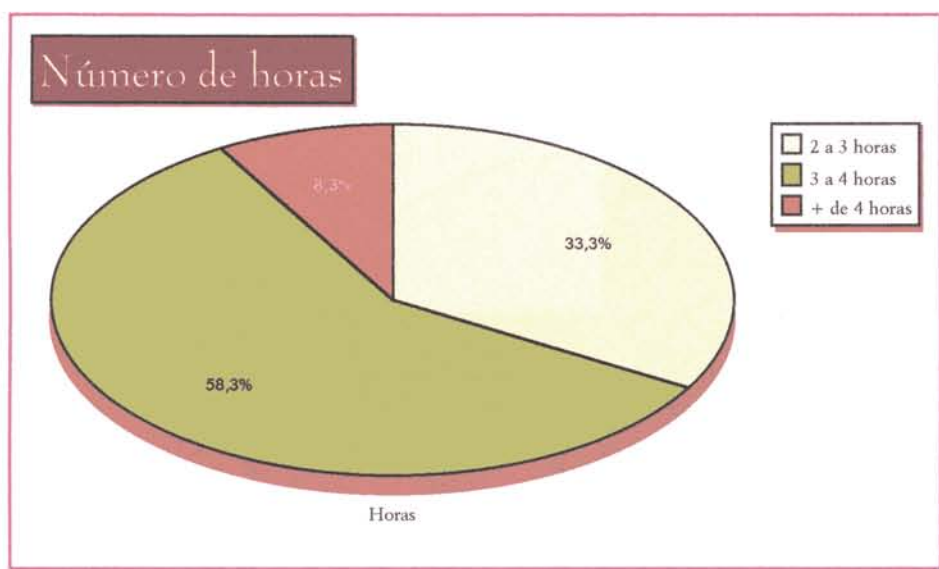


Fig. 114 Porcentaje por horas.

8.1.2.4.2. Horas del día

García Segura, Gregorio	mañana	11,30 a 14,30
Nieto, José	mañana	12 a 14'30
Pérez Olea, Antonio	tarde	16,30 a 21
Alís, Román	tarde	17 a 20,30
Fuster, Bernardo	tarde	17 a 20,30
Sánchez Sanz, José A.	tarde	17 a 20,30
Bonezzi, Bernardo	tarde	17'30 a 21
Iturralde, Pedro	tarde	18 a 20
Mendo, Luis	tarde	18 a 21,30
De Pablo, Luis	tarde	19 a 21,30
Mariné, Sebastián	noche	20,30 a 23,30
Escobar, Enrique	por correo	Correo

Tabla 10 Horas del día.

Según el horario, se han realizado tres por la mañana, siete por la tarde, y una por la noche.

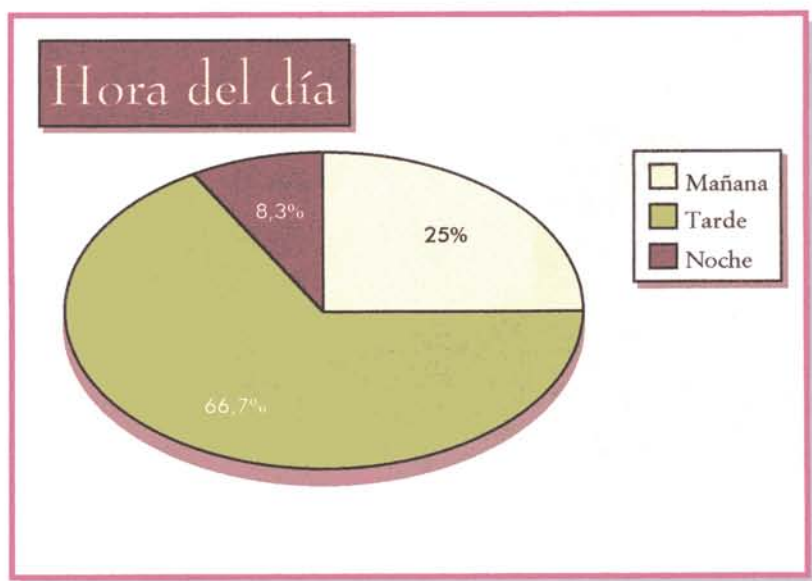


Fig. 115 Porcentaje por horas del día.

8.1.2.4.3. Días de la semana

Escobar, Enrique	17/04/96	Correo
Mendo, Luis	21/02/97	Lunes
Alís, Román	17/01/96	Martes
Bonezzi, Bernardo	28/02/96	Martes
Fuster, Bernardo	5/02/97	Miércoles
Pérez Olea, Antonio	10/01/96	Miércoles
Mariné, Sebastián	6/03/97	Jueves
De Pablo, Luis	19/01/96	Viernes
Iturralde, Pedro	21/02/97	Viernes
Sánchez Sanz, José A.	12/01/96	Viernes
García Segura, Gregorio	13/01/96	Sábado
Nieto, José	4/03/96	Sábado

Tabla 11 Días de la semana.

Atendiendo al día de la semana, se han celebrado: una en lunes, dos en martes, tres en miércoles, una en jueves, tres en viernes, y dos en sábado. No se realizó ninguna en domingo.



Fig. 116 Porcentaje por día de la semana.

8.1.3. Transcripción

0. INFORME

0.1. *Sus respuestas serán anónimas si lo desea.*

R.A.: No es necesario que sean anónimas, pero sí que no se saquen fuera de contexto.

B.B.: No.

E.E.: Puede usted hacer uso de ellas sin ningún problema.

J.N.: No.

S.M.: No.

A.P.O.: No es preciso que sean anónimas, pero si me importa que no las descontextualice.

G.G.S.: No.

J.S.: No.

L.M. y B.F.: No es necesario.

0.2. *¿Tiene inconveniente en que grabemos la conversación?.*

R.A.: Prefiero que no la grabe.

B.B.: Ninguno.

E.E.: (Esta entrevista, por deseo del Sr. Escobar y por motivos de salud, ha sido realizada sin la presencia del entrevistador. Por esta razón no ha sido grabada).

J N En absoluto

S M Ninguno

A P O Puede grabarla

G G S Para nada

J S No

L M y B F (Por circunstancias técnicas no se grabó la entrevista de Bernardo Fuster Se tomaron notas Si se graba la entrevista de Luis Mendo)

0 3 *¿Tiene inconveniente en que figure su nombre en los agradecimientos?*

R A No

B B No

E E Ninguno

J N Ninguno

S M Para nada

A P O En absoluto

G G S Ninguno

J S No

L M y B F Para nada

1 PERSONA

1 1 Actividad

1 1 1 *¿La composicion es su ocupacion principal?*

R A Hoy en día es la enseñanza aunque como compositor tengo una vastísima obra con más de 400 obras registradas

B B Si

E E Durante mi etapa profesional la composición Hoy ser jubilado y disfrutar de mi familia

J N Si aunque buena parte del pasado año lo he dedicado a recoger en un libro todas las reflexiones que he ido apuntando a lo largo de mis años de trabajo

De forma paralela y mas o menos esporádica doy cursos en Universidades participo en la Escuela de Cine etc

S M Aunque dedico mucho tiempo a la interpretación piano y a la docencia la composición es para mí dentro de mi actividad artística la ocupación más importante Mientras en la interpretación te expresas a través de otras personas que son más geniales pero que no son uno mismo en la composición tienes la posibilidad de una total libertad expresiva

A P O Ha ocupado una parte importante de mi vida pero me ha gustado hacer un poco de todo y por lo tanto ha sido una actividad más Si hay algo a lo que le tenga miedo es a la profesionalidad total es decir tener una sola profesión

Mí reflexión es que la especialidad llevada al extremo puede llegar a ser la anticreatividad Tendremos la capacidad de ser perfectos en la ejecución de una determinada tarea que realicemos automáticamente El problema radicará en que no poseeremos elementos de contraste en nuestra preparación que nos permitan reinterpretar la realidad que no otra cosa es la obra de arte

G G S Lo ha sido y lo continua siendo

J S Actualmente sí aunque profesionalmente no puedo vivir de ello No obstante continuo cursando estudios superiores de Composición y Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid

B F Si Desde 1979 nos dedicamos profesionalmente es decir venimos viviendo de la composición

L M La composición y de alguna forma también la interpretación porque seguimos tocando bastante en conciertos etc

1 1 2 ¿En que faceta genero etc ?

R A En la composición principalmente en el campo sinfónico Para cine he trabajado poco menos de lo que me hubiese gustado

B B Actualmente componiendo para cine

E E Durante treinta años he trabajado para el cine pero el Teatro fue mi origen

J N Fundamentalmente en el campo audiovisual cine televisión documentales pero también para teatro y ballet

S M En la llamada musica culta o clásica dentro de una estética mas o menos actual y sobretodo en el ámbito de la *musica de camara* Por una parte por necesidad pues siempre es más difícil que te encarguen una obra para orquesta o una partitura escénica y luego estrenarla pero tambien porque soy un poco tímido y la *musica de camara* posee una estética especial que ofrece un camino más limpio más inmediato para expresar los sentimientos

A P O He compuesto bastante para cine pero también he realizado obras en otros campos como el Teatro o el sinfonico

G G S Abarco la faceta del cine y la del teatro Tengo más de cien obras teatrales estrenadas con comedias musicales de todas clases Por darte un dato todo lo que se hizo durante varias temporadas en el Teatro Espanol de Madrid musicalmente corrió a mi cargo

Para el cine he hecho todo tipo de peliculas dramáticas cómicas comedias creo que he abordado todos los temas de composición en el cine

J S Haciendo musica para la imagen Ya sean cortometrajes largometrajes o lo que va saliendo sintonias para emisoras de televisión videos etc

L M y B F Nosotros hemos desembarcado en el mundo del cine tras estar muchos anos dedicados a componer canciones para cantantes y a tocar con nuestro grupo –Suburbano– Ambas actividades las continuamos realizando aunque progresivamente hemos ido trabajando más para cine

1 1 3 ¿Como comenzo a trabajar en el audiovisual?

R A En unos casos por casualidad y en otros por amistad Con Pilar Miró por ejemplo en *La Peticion* ella me visitó al principio unicamente para que buscara en *El Rastro* musica de baile del siglo XIX Yo le dije que para eso no le hacia falta yo que podia buscarlo sola Se ve que no la encontró y me pidió que la compusiera Luego le gustó y termine haciendo toda la musica

Con el grupo de Sevilla la relación fue más de amistad Los proyectos nacia de las charlas y tertulias que manteniamos regularmente

B B Considero que he tenido mucha suerte En el mundo de la musica comencé con un grupo de Pop-Rock con el que tocaba la guitarra escribia canciones ponia los acordes y luego las montaba Luego entré a hacer musica de cine porque me atraia mucho más En aquel momento a nivel teórico no sabia nada de musica Tuve la inmensa suerte de tener un buen profesor particular y de ir poniendo en practica todo lo que aprendia al tiempo que iba trabajando De esa forma he podido permitirme el lujo de aplicar a mi trabajo todo lo que he ido aprendiendo con la fortuna de tenerlo grabado por una orquesta a los pocos dias

E E La primera vez que trabajé en este campo fue en 1957 Yo era entonces director musical titular del Teatro La Latina de Madrid El empresario Ignacio F Iquino famoso productor y director cinematográfico rodaba una pelicula en Madrid y para ella me encargó adaptar e instrumentar una canción del maestro Quiroga Acepté de buen grado al tratarse de una faceta para mi tan desconocida como apasionante

A partir de 1959 fui contratado por Iquino para musicar las películas de su productora I F I por un periodo de un año que fue prorrogándose automáticamente hasta mi jubilación en 1986 Allí trabajé con muchos directores Lloch Forn Pedro L Ramirez Bosch Camus Fenollar Agustín Navarro Esteba Xiol de la Loma Klimovsky e infinidad de montadores

La primera composición absoluta la hice a los 18 años

J N Yo he trabajado en todos los campos de la música Empecé como instrumentista tocando por las tardes con una orquesta y por las noches en un club de Jazz Luego forme mi propia orquesta donde comencé a hacer mis primeros arreglos

De ahí pasé a las discográficas a realizar arreglos para cantantes producciones como se dice ahora Entre también en el campo de la publicidad y un día de repente por casualidad me propusieron trabajar para el cine Hice una película pasó tiempo y volví a hacer otra y así poco a poco según me he afianzado en el mundo del cine he ido abandonando el de los discos los arreglos y sobre todo el de la publicidad que me parece nefasto

S M Casualmente en una película²⁹⁷ de Mario Camus había que hacer una versión pianística y romántica del *Concierto para violoncello* de Carl Philipp Emanuel Bach Además el protagonista era un folclorista que tenía que tocar al piano en algunas ocasiones canciones folclóricas de diversos países en los que estaba trabajando Entonces el asesor musical de esa película que era el que le había dicho a Mario Camus qué música de C P E Bach era la propicia le comentó imprevistamente que yo podía realizar tanto el arreglo para piano del concierto como las versiones pianísticas de las canciones folclóricas así como grabarlo Luego incluso realicé la elección de las canciones con la única condición que fueran de diferentes países a excepción de una de Santander que la eligió Mario Camus

En la siguiente película que realizó me volvió a llamar Yo pensaba que era para hacer de nuevo algún arreglo pero sorprendentemente quería que compusiera la banda sonora Me extrañó porque él no había oído nunca ninguna obra mía y desconocía mi forma de componer Sin embargo me dio unas pistas muy vagas de la música que quería para la película y me ofreció plena libertad con lo cual yo podría haber hecho cualquier música y que no le hubiese gustado Afortunadamente no fue así

A P O De forma muy atípica De fotógrafo amateur (con premios) a diplomado en Cámaras en la Escuela de Cine y de contactos con un mundo de entusiastas cinematógrafos a la aplicación de mis titulaciones superiores en Música

²⁹⁷ *Después del sueño* (1992)

G G S La primera película que me ofrecieron fue *Carmen la de Ronda* en la que actuaba Sara Montiel bajo la producción de Benito Perojo y la dirección de Cesar Amadori. Que pensasen en mí fue un poco casual aunque coincidía que en aquel momento —te hablo del año 56 ó 57— llevaba ya muchos años trabajando en Hispavox como director musical y arreglista.

A partir de ahí ya no paré. Hice toda la producción de Benito Perojo de Cesáreo González y he trabajado con muchos directores e infinidad de empresas.

J S Cuando estaba en la universidad para un trabajo en video. En términos globales la primera composición la hice cuando tenía 14 años. Estaba en el primer curso de Armonía y aquello olía a Mozart que tumbaba. Luego tuve un gran vacío compositivo. Exceptuando los trabajos de estudio no hacía nada porque tenía la sensación que lo que me apetecía componer —como decía Rachmaninov— *no pertenecía a mi tiempo*. Si no componía vanguardia aquello carecía de sentido. Ahora estoy más liberado en este aspecto y he reencontrado el lenguaje con el que me quiero expresar.

L M y B F El primer trabajo cinematográfico que realizamos fue una película de Emilio Martínez Lázaro *Los años dorados*. Emilio quería para aquella película una serie de canciones pero que no tuvieran letra. Entonces pensó en nosotros pues teníamos un disco grabado con canciones instrumentales del grupo. En realidad no se trató tanto de componer para la película como de ajustar aquel material que ya existía de antemano.

1 1 4 ¿Continúa realizando trabajos audiovisuales? ¿Por qué?

R A Actualmente prácticamente no trabajo ni siquiera en la composición pura. En el audiovisual hace años que no realizo nada aunque me gustaría que me llamasen para hacer algo.

B B Sí. Me gusta mucho este trabajo. Me siento privilegiado de poder trabajar en él.

E E Evidentemente no. Tengo 75 años y ahora disfruto de mi entorno familiar tan desatendido en mi etapa profesional.

J N Sí.

S M Sí. Hasta ahora he realizado cuatro películas. Además de *Sombras en una batalla* he compuesto también con Mario Camus *Amor propio*, *Adosados* y *El color de las nubes*.

A P O Desde la transición prácticamente he dejado de trabajar el largometraje de cine. Habré hecho unos dos o tres que han pasado muy desapercibidos.

Llegar la democracia e ir desdibujándose las cosas, comenzar a llegar los desengaños, fue todo uno. El cine no ha aprovechado las posibilidades de esa esperada libertad, cayó en un cierto aburrimiento y como músico me han dado muy poco pie. Todos

esperábamos un neorrealismo a la española. La guerra civil y los 40 años posteriores más la recuperación de Europa era ocasión de buenos temas. ¿Dónde quedó todo eso?

Actualmente no trabajo en ello. Pienso que hay que dejar sitio a los jóvenes. Yo no puedo ponerme a competir con ellos, no tiene sentido, hay que dejarles paso en el estilo que como es natural quieren imponer. Pero todos los avances de la música contemporánea les eran —les son— desconocidos. Seguimos en la barbarie sentimental. Aunque estés muy convencido que lo que tu haces sea muy bueno, a lo mejor lo tuyo ya no encaja ni aun en lo moral. Por ejemplo, yo he hecho música de filmes sin salas de grabación, sin técnico de sonido, sin interpretes, sin copista, solito con un sintetizador y poco más. Repito, no terminaba de compaginar con mi moral anterior de trabajo compartido.

GGS Si sigo haciendo teatro y televisión y algo menos de cine. Ahora precisamente estreno la última obra de Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

JS Si y espero poder hacer muchos más. Si hay algo que me gusta de este trabajo es que lo que compones no se queda inédito. No me gusta componer para el cajón. Lo que escribo quiero oírlo.

LM y BF Si seguimos haciendo trabajos. Precisamente en estos momentos estamos componiendo la banda del último trabajo de Berlanga sobre Blasco Ibañez. La justificación de seguir en este campo es de un cierto apasionamiento. A nosotros nos gusta trabajar y hacerlo divirtiéndonos, y esta actividad, en general, la composición, te permite eso.

115 *¿Que evolución presenta su obra?*

RA De constante crecimiento hasta que me han echado.

BB No sabría decirte. Cuando miras trabajos anteriores a veces ves errores, bueno, no errores, nunca son errores sino cosas que ahora no haría así. Aunque son soluciones interesantes, pues en el momento en que lo hice para mí fue provechoso. Por poner un ejemplo, la primera vez que utilicé el juego tímbrico de combinar un clarinete con un vibráfono o cosas por el estilo.

EE Mi progreso como compositor creo que ha sido bastante aceptable.

JN Creo que la evolución está fundamentalmente en que ahora cuando realizo una película, el resultado es más maduro, más sólido, más denso que hace unos años. Ello se debe a la lógica suma de experiencias que te van aportando los diferentes trabajos. No obstante, a veces me llevo sorpresas. Oigo partituras compuestas hace diez o quince años y me admiran precisamente porque encuentro en ellas ya una madurez significativa que no responde necesariamente a esa lógica.

Yo no hablaría de evolución al menos evolución lineal. En mis composiciones he seguido una deliberada tendencia de cambio por ejemplo en el tipo de lenguaje musical. Huyo de encasillarme en un estilo como hacen muchos compositores especialmente americanos. Procuro alejar una película de la anterior en lenguaje y concepto musical todo lo posible. Por ejemplo en la nueva película de Vicente —que aun está en embrión— estoy pensando realizar una mezcla de jazz con música electroacústica volviendo al lenguaje del *free jazz* que hace más de veinticinco años ya hacia yo.

Creo que el proceso evolutivo radica también en la facilidad que encuentro en estos momentos para generar una música fluida dentro de la estructura milimetrada de tiempos y secuencias del cine. Puedes ver la película escuchar cómo la música sigue como un calco el patrón temporal de la película y a continuación oír la sola observando que posee su propia lógica interna su propio sentido. Es en esto en lo que más noto el oficio.

S.M. Se ha producido una mejora económica en cuanto a disponibilidad de medios y eso se nota en el número de instrumentos que he podido utilizar y en las horas de estudio.

Por lo que se refiere al método de trabajo también ha variado. En la primera película mi trabajo se limitó a componer la música y a decir más o menos en qué escenas creía que debía ir. En las dos últimas ya he podido ajustar la música en la película en colaboración con el montador aunque sin sonido —lo cual me resulta algo incómodo—. El problema es que después el director lo cambia lo retoca y la pone como quiere.

A.P.O. Pequeña porque trabajar con muchos directores no me ha permitido encasillarme desde el primer momento.

G.G.S. Constante. El compositor tiene que estar muy atento a los cambios que van apareciendo bien rítmicamente en cuanto a los perfiles melódicos etc.

J.S. Personalmente y esto se refleja en mis composiciones he evolucionado bastante. He asimilado muchos estilos distintos y he aprendido a hacer cosas diferentes siendo receptivo a todo lo que pudiera servirme para componer. Desde los primeros trabajos que realicé para video hasta la película que estoy haciendo ahora he adquirido sobre todo mano para tratar la imagen para lograr que la relación entre mi música y las imágenes sea cada vez más estrecha.

B.F. Hay una doble evolución. Por una parte cuando empiezas tiendes a recurrir más a lo tópico por seguridad. Observas lo que han hecho los maestros del género y sigues ese camino para no fallar. Con el paso del tiempo y de las películas que has hecho te vas soltando y comienzas a incorporar cosas propias soluciones que no se ajustan tanto al tópico de un género y que no obstante descubres que funcionan perfectamente.

Pero también ha habido una evolución en nuestra forma de componer. Nosotros venimos —mas yo que Luis que tiene también formación clásica— del ambiente musical

del rock y del folclore Entonces como es natural uno tiene sus referencias a la hora de componer Pues bien esas referencias con los años y a base de trabajar y oír diferentes estilos para las necesidades de cada película se han ido ampliando haciendo que dispongas de una paleta más amplia de contenidos musicales

L M La sensación general es una línea que quisiera creer es ascendente sin fin En cada película con cada director aprendes cosas nuevas te enfrentas a problemas técnicos y creativos diferentes incluso en aquellas películas que a priori puedan resultarte menos atractivas encuentras algo nuevo

Quiero creer que nuestro trabajo ha sido película a película cada vez mejor pero supongo que no es cierto Haciendo un balance de todas las que hemos hecho a lo mejor ves una del año 91 y está mejor que otra del 94 pero hay que tener en cuenta que influyen muchas circunstancias falta de tiempo de recursos No obstante considero que hemos progresado en líneas generales ascendentemente

116 *¿Que aspectos de su musica le resultan mas atractivos?*

R A Posiblemente el trabajo de orquestación e instrumentación aunque estoy bastante contento con el resultado general de mi música

B B En mi caso personal muchos lo que no sé es si eso es igual para el oyente La afortunada forma de entrar en el mundo del cine hace que esté contento con casi todo lo que he hecho porque en cada trabajo voy descubriendo cosas nuevas Aprendo sorprendiéndome y disfrutando a la vez

Lo que no sé es hasta que punto al que ve la película o escucha la música eso le interesa es algo más personal En cualquier caso yo creo que ningún trabajo artístico está nunca terminado definitivamente Yo por ejemplo grabo una música y al mes desearía cambiarle cosas pero como el director cuando acaba su película o un pintor un cuadro El problema es que hay que fijarse unos límites porque sino no terminarías nunca

E E Todos melodía armonización instrumentación dirección

J N Es muy difícil para uno que la música que compone le resulte atractiva o no Lo que te puedo decir es que soy muy crítico con mi trabajo Además ejerzo esa crítica con un cierto carácter cíclico una música que me horroriza hoy a lo mejor dentro de tres meses la escucho y descubro que no está tan mal o viceversa

Resulta complicado objetivar los resultados de tu trabajo Aún así algo que me sorprende sobre todo cuando escucho composiciones de hace algunos años es el dominio de la orquestación que descubro ya en esas músicas primeras y que yo creía había ido adquiriendo con el tiempo Me sorprenden especialmente teniendo en cuenta el poco

tiempo que por entonces llevaba en el mundo de la música y que mi preparación musical no era para nada académica

S M Mi música suele ser muy íntima y expresiva por eso quizá el gusto por la música de cámara que es donde mejor se pueden desarrollar esos aspectos tanto melódicos como rítmicos –por ejemplo esos ritmos que no están sujetos a un metro invariable sino que fluyen según la sensibilidad del intérprete en cada momento–

Dentro de lo que podríamos llamar música contemporánea me interesa sobretudo la expresividad y la coherencia interna Me gusta que las obras sean muy cerradas que todo se justifique desde una única y simple ley No quiero componer lo que me sale en cada momento sino hacerlo desde una unidad invariable con una identidad muy definida que sirva como elemento aglutinador Que cada obra sea única porque sus elementos integradores lo son Al igual que antes la tonalidad servía como referente para dotar de coherencia a una obra utilizo un sistema personal que no es ni dodecafónico ni tonal pero que me da el color justo de cada obra y la hace coherente Cada compás de cada obra solamente podrá ser de esa y no de otra

Hay un aspecto que en este sentido diferencia la música de película de la absoluta La obligación que imponen los tiempos concretos y matemáticos del cine provoca que a la hora de interpretar la música tengas que hacerlo desde la exactitud metronómica Esto sobretudo cuando grabas con mucha gente condiciona el resultado porque al ir a claqueta se pierde la expresividad que te pide el momento de la interpretación más o menos arrebatado etc

A P O Es un abanico de cosas En unos casos puede ser una sonoridad independientemente de cómo esté lograda Tal vez la unidad la continuidad sobre todo y la clave con el género Incluso si me apuras que la música de fondo o que sea muy contrastante con la incidental o que casi se subsuma en el tipo de esta Es un delicioso juego Me gusta que no haya fragmentación que no esté partida en frases de ocho compases etc es decir fuera de esquemas clásicos Me gusta ese tipo de música que te envuelve y crece como un ser vivo que se va desarrollando junto a la imagen y sus otros complementos sonoros

G G S Son varios Depende del tipo de trabajo Posiblemente la construcción melódica sea el elemento más importante para mí La melodía no podrá desaparecer nunca Mientras exista una buena melodía que la puedes hacer de mil maneras habrá buena música

J S Me gusta el trabajo armónico Pero el trabajo armónico a la hora de buscar las tensiones porque en la conducción armónica considero que me queda mucho por aprender También me satisface la construcción melódica En esto soy un neoclásico cien por cien

B F No sabría decirte qué es aquello que realmente me gusta de nuestra música. Posiblemente lo que sí me sorprende gratamente es el éxito de algunos trabajos como es el caso de las carátulas para series de televisión.

En este campo empezamos a trabajar con Fernando Trueba en *La mujer de tu vida* y desde entonces todos los trabajos que hemos hecho han funcionado muy bien — *Maknavaja*, *Colegio Mayor*, *Clucas de hoy en día*, etc. — Esa satisfacción se complementa, se hace más gratificante en tanto en cuanto el éxito es fruto de una reflexión personal nuestra: es decir, las claves de ese éxito no te las ha enseñado nadie, las has hallado tu solo y has logrado llegar a ellas sin ayuda.

L M Yo creo que en nuestra música se percibe una personalidad bastante acusada. La verdad es que resulta muy difícil hablar desde dentro, pero una cosa fundamental es que disfrutamos mucho trabajando y en un trabajo creativo como la música, cuando disfrutas con ella, eso se nota en los resultados. Intentamos no resolver las cosas por la vía del oficio, sino que nos involucramos, nos implicamos en ellas.

A veces te sorprenden, bueno, más que sorprenderte te llaman la atención algunas cosas y se echan de menos otras. Echo de menos el uso de instrumentos y timbricas cercanas al campo sinfónico: cuerdas, secciones de metal, etc., a las que no solemos tener acceso por razones económicas obvias. Luego reconozco una forma bastante correcta de utilizar determinados instrumentos sacados más del Pop: guitarras acústicas, guitarras eléctricas, saxos, bajos, baterías, etc., pero en una técnica y estilo nada pop.

1.1.7 ¿Que obra le satisface especialmente?

R A *La Peticion* de Pilar Miró. En concreto de un bloque de nueve minutos que hay al final en el que la música acompaña a la imagen sin ruidos ni diálogos. Disfruté mucho componiendo este bloque.

También estoy muy satisfecho de un *previo* que se hizo de una serie de programas infantiles para televisión española. Lástima que no sirviese para nada. Se invirtió mucho dinero en decorados, se hizo una excelente grabación y el guión era realmente bueno, pero tras hacer ese trabajo inmenso, lo guardaron en un cajón y ahí se quedó.

B B Es muy difícil decidirse por una. Para mí, que era muy lego, me han resultado muy gratificantes los trabajos que he hecho con orquesta, sobretodo porque era una cosa más ajena a mi formación que aquellas otras que he hecho con sintetizadores, que es un ambiente más cercano al tipo de música del que vengo. En ese sentido estoy satisfecho de algunos logros que a mí me lo parecen pero que necesariamente no tienen por qué serlo.

En cualquier caso, todas las películas son un reto. Nunca sabes realmente lo que vas a hacer.

E E Los filmes *Trigo limpio* y *El primer cuartel*

J N Hay muchas. Depende de qué aspecto consideremos. Como desarrollo y estructura general de la música me gusta mucho *Amantes*, *Intruso* o *Libertarias*. En cuanto a la búsqueda de un color determinado *Días contados*.

S M A la gente en general cada película le ha gustado cada vez más. Realmente son muy diferentes. La primera era más austera mientras que *Adosados* o *El color de las nubes* están hechas con orquesta de cuerda que siempre es más apetecible. Pero sinceramente a mí me gusta mucho cada una y creo que la música es la adecuada para la película. No puedo elegir porque cada una me gusta en su ambiente y motivación.

A P O Hay un documental que hice para una eléctrica en el cual improvisando hice un tema en el piano y lo grabé. No se trataba de una melodía ni de armonías era una secuencia rítmica con una fuerza impresionante una suma de texturas. Luego hicimos un complemento con músicos de jazz que a su lado en absoluto funcionaba aunque al final se montó todo.

En cuanto a largometrajes me gustan mucho *El espontáneo*, *Fata Morgana*, *La Tía Tula* la primera que hice de Jorge Grau, *Noche de Verano*, *Mestizo* la primera americana que hice etc. La lástima es que me he quedado sin copia del ochenta por ciento de mis películas.

Entre los trabajos para Teatro me gusta especialmente la música que tengo grabada para la historia de *Los Tarantos* de Alfredo Mañas en la que trataba de llenar los espacios de la trama con formas próximas al coro griego pero instrumentales.

G G S Cada obra es como un hijo ¿Por cuál se decidiría usted?

J S Hay varias. Posiblemente entre los cortometrajes elegiría *Lourdes de segunda mano*. De los dos largometrajes que he hecho el trabajo de composición que hice para *Besos y abrazos* me parece mi mejor trabajo.

B F Las composiciones que más me gustan son las que hemos hecho para Teatro. Es lo que menos pudor me da al escucharlo con el tiempo. Seguramente porque en Teatro tienes más posibilidades de desarrollo que en el cine. A veces incluso volvemos a esas piezas para ver como resolvimos tal o cual pasaje.

En cine aquellas películas que nos han permitido un trabajo de mayor unidad y coherencia son las que más nos gustan. De las más recientes *La ley de la frontera* es una buena película. En ella trabajamos a petición del director a partir del folklore fronterizo entre el norte de España y Portugal.

L M Tanto de *Las cartas de Alou* como de *Entre rojas* estamos muy satisfechos. Son dos películas que elaboramos minuciosamente y pudimos preparar con tiempo. Trabajamos y

hablamos mucho con los directores tanto con Montxo como con Azucena En el caso de *Entre rojas* tenemos una gran amistad con Azucena y seguimos la génesis de la película desde que nos dijo *voy a hacer una película que habla de la cárcel* Esa relación tan próxima de verte para cenar charlar y comentar cosas ayuda a que te metas la película en la cabeza desde mucho antes de ponerte a escribir nada lo cual es una ventaja importante Aparece así una consecuencia lógica entre todo lo que has hablado y lo que te está saliendo despues

Otra película que me gusta bastante es *La ley de la frontera* Además es un caso curioso porque por circunstancias un tanto especiales tuvimos que hacerla en muy poco tiempo Aunque lo cierto es que teníamos el concepto en la cabeza mucho antes incluso de saber que la íbamos a hacer nosotros

118 ¿Ha elaborado reflexiones teoricas sobre sus trabajos y metodos?

R A No

B B No

E E No

J N He escrito un libro sobre mi trabajo dentro de la musica en el cine editado por la SGAE y titulado *Musica para la Imagen*

S M No

A P O En cine si Y en cursos y simposios Estoy trabajando en un método de armonia composición y orquestación aunque sin prisas ya que es muy difícil desintoxicarse de lo que uno ha estudiado con fe

A mi juicio hoy no puede uno desperdiciar cuatro años estudiando sólo armonia clásica Se deberia pasar más pronto a estudiar la armonia y la musica de nuestra época y componer de inmediato

G G S No he tocado ese campo porque no he podido no he tenido tiempo

J S No

B F No Hemos reflexionado mucho sobre nuestro trabajo sobre cómo creemos que se debe trabajar tal o cual aspecto e incluso dónde están las claves para que funcionen determinados elementos como pueda ser por ejemplo las carátulas de televisión Pero no hemos plasmado nada de esto en algo escrito

L M Nos hacemos una critica muy dura cuando vemos la película no ya en el estreno que te desesperas porque estás viendo cosas que no te gustan y que ya no tienen arreglo En este sentido no creo que hayamos hecho una sola película que viéndola el día del estreno no estemos con las cabeza entre las manos diciendo *por que habre puesto esto aqui que no me gusta nada* Eso ocurre siempre con los discos nos pasa igual

Cuando se mezcla cuando hacemos los pases de control nos criticamos mucho. No el uno al otro sino a nuestro trabajo viendo lo que funciona lo que no y por qué. En cada película aprendes algo de la pura técnica de la música de cine sabes que hay sonoridades que no funcionan o que cuesta mucho que suenen bien en un cine mucho menos en televisión cuando pasan las películas. Esas cosas no paras nunca de aprenderlas.

1.2 Actitudes

1.2.1 ¿Cree que existen diferencias entre la creación musical pura y la aplicada?

R.A. Sí, sobretodo por las exigencias de trabajo que impone. Creo que es fundamental para este trabajo escuchar y analizar mucha música, sobretodo americana de las Big Band etc. La improvisación es también un aspecto importante y me gusta que de una u otra manera esto se refleje en mi música.

B.B. La diferencia es muy importante. Ser compositor de cine es muy distinto a ser compositor sinfónico. En el campo sinfónico o de concierto estamos en 1996 y no viene a cuento repetir ni copiar una cosa de otra época, estás más obligado a ser original. Sin embargo en el cine lo importante es que esa música esté pegada perfectamente a la imagen y da igual que sea innovadora o no. Su finalidad es funcionar con esas imágenes. Además en cine es muy difícil que puedas aplicar por ejemplo series dodecafonías. Según el caso puede ser muy atrevido. En cambio para una obra de concierto eso ya es historia.

No estoy muy al día de lo que se hace ahora en el campo de la música contemporánea, no sé qué es lo moderno actualmente. En cualquier caso el arte conceptual me parece muy bien pero para mí, aparte que sea interesante la idea, también lo ha de ser el resultado. En lo que se llama música *clásica* me interesa un periodo muy concreto que va desde Wagner hasta Schönberg, quizá porque por otra parte es el periodo de música más cinematográfica.

E.E. Sí, no estrictamente fundamentales, sí en muchos casos bastante acusados. En parte porque en la composición aplicada la capacidad de las imágenes para generarte ideas es altísima.

J.N. Fundamentalmente la necesidad de crear una estructura que lejos de ser independiente ha de ajustarse a una estructura previa.

En los últimos años no he hecho más que música de encargo, ya sea para cine o para ballet. El último ballet que he compuesto es una música absoluta que no corresponde a ningún programa —según hablo contigo me doy cuenta—. Parte simplemente de una premisa, ha de servir para bailar escuela bolera, ese es su único condicionante. Otro, el más importante que hice *Don Juan Tenorio*, sí que tiene que ver mucho con la forma de trabajar.

del cine Partes de una historia que hay que contar con unos personajes un argumento unas escenas y eso claro tiene una estructura teatral Ahí ya trabajas sobre un guión sobre un esquema y la musica tiene que contar algo o al menos servir para que el coreógrafo lo cuente

Cuando trabajas para ballet lo haces con más libertad porque en el audiovisual estás condicionado además por la duración de los bloques por el ritmo de la película por los diálogos por los ruidos

¿ Estableciendo una escala el grado mínimo de condicionamiento para la musica se produce en la de concierto donde al partir de cero haces lo que quieres Luego en el ballet trabajas con conceptos y con ideas que ya marcan una referencia y en la Ópera tienes un texto aunque en ambos casos tu decides la estructura *ahora va esto luego lo otro esto dura mas o menos* Por último el cine supone el máximo grado pues además de todo eso posee una estructura que ya está ahí En este caso tienes que adaptar tu musica encajar tu estructura en otra estructura

S M Yo creo que sí Siempre la habido y lo normal es que sea un trabajo completamente diferente En un caso estás guiado formalmente por una estructura preconcebida y en el otro por los sucesos la acción o la sucesión de estados Cuando alguien ha logrado conjuntar ambos se ha convertido en un mito por la dificultad que entraña hacerlo Por ejemplo que en la ópera *Wozzeck* de Alban Berg respondan todas las escenas a formas musicales distintas —el segundo acto es una sinfonia en cuatro movimientos el tercero son invenciones — y que todas esas formas de la creación pura funcionen perfectamente en el contexto de la ópera es un esfuerzo inmenso y grandioso y así se reconoce

De todas maneras en mi caso procuro seguir esta línea Que la forma de trabajar sea exactamente igual en ambos campos Entre otras cosas porque mi musica absoluta no es nunca pura siempre hace referencia a historias reales o imaginarias Podría contar de cada musica la historia que va reflejando Nunca he compuesto como un ejercicio sino que las obras narran una peripecia real o abstracta

A P O En absoluto No Las dependencias que uno puede tener de la imagen existen de otra manera en la creatividad pura

La buena musica de cine es la que aporta sutileza complemento a una acción a un diálogo a un ambiente a una fotografía sustitutos de los auto-compromisos de la creación pura

Para eso hacen falta medios Ya lo decían los músicos americanos *yo no trabajo con menos de cincuenta músicos* Está claro sea la escena que sea trabajas con una orquesta de cien músicos y aquello maravilla funciona Ahora ponle una sola guitarra y comenzarán

los convencionalismos el arquetipo como negatividad la guitarra suena a españoleo el saxo a droga el jazz a ganster etc

G G S Es un trabajo distinto En la composición para cine la musica que compones debe tratar de reflejar el ambiente de la pelicula algo externo a la propia musica En la composición pura no tiene por qué tener condicionamientos externos

J S Es evidente En la musica absoluta puedes hacer lo que quieras Tu planificas lo que quieres hacer hacia donde quieres llevar la musica qué elementos vas a utilizar y cuales no En la musica aplicada tienes más limitaciones Ya no puedes hacer lo que quieras en plena libertad Encuentras condicionamientos de tipo instrumental de intensidad de desarrollo temporal Creativamente no te coarta La ideación funciona de forma parecida pero si existe una diferencia notable en la forma de trabajar

B F En principio no deberia Si una persona tiene capacidad para componer puede trabajar indistintamente en ambos campos

L M Si claro que existen muchas diferencias Tanta como para que un musico pueda ser un excelente compositor para cine y ser incapaz de componer una pieza de tres minutos sin referencia ninguna y al contrario un compositor puede componer piezas maravillosas y estar negado para poner musica a una pelicula Porque el cine tiene una disciplina muy dura en la que tu musica está al servicio de unas imágenes en primera instancia y de una idea un concepto de un director y/o un escritor en segunda Entonces —a mí me ha pasado— tu puedes componer fragmentos que te parecen estupendos preciosos llegar el director y decirte *es muy bonito pero no me sirve para esta secuencia* Y piensas lo más bonito que he hecho en los últimos años y no sirve Además resulta que puede llevar razon porque el tiene otra visión que no es puramente musical más definida sobre el conjunto de la pelicula sobre los sentimientos los personajes las palabras y puede que tenga muy claro que no es esa la musica adecuada

Esto en la musica pura no sucede Tu compones lo que quieres componer No necesitas que sirva para nada sino que es ella en si misma No hay ninguna premisa previa ni ninguna obligación posterior de que eso tenga que encajar engarzar y funcionar con nada más Claro esta diferencia es brutal

1 2 2 ¿Trabajar en este campo supone una cierta predisposicion afectiva hacia el tipo de lenguaje que sugiere?

R A Desde luego pero mas que *predisposicion* afectiva una cierta habilidad Para ser musico de cine hay que ser un buen arreglador saber hacer de todo un poco Tener mano para todo tipo de musicas Además hay que tener mucha fluidez de ideas gran rapidez de escritura y grandes dotes de improvisación

B B Requiere un grado de apasionamiento Personalmente el cine es una cierta necesidad Siempre he deseado poder trabajar en él Por eso no concebiria componer friamente pensando en él como un trabajo que me es ajeno No obstante esto no quiere decir que haga un seguimiento de todo lo que rodea al mundo del cine y al de las bandas sonoras Apenas leo libros o escucho musica de cine Prefiero estar más al dia del mundo del Rock Como tengo muy poco tiempo lo invierto en ir al cine ver la televisión o el video

E E Si te hace considerar cuestiones que en la composición absoluta no son tan relevantes

J N Por supuesto Pero en mi caso más que por amor al cine —de joven nunca fui un cinefilo— lo que me atrajo poderosamente de este mundo creativo fue la posibilidad que ofrecia para desarrollar mi propia musica en una variedad enorme de estilos y lenguajes musicales y dentro de un excelente campo de experimentación Era un sueño

Este campo de trabajo me permitió por una parte liberarme de esa cierta tirania anónima que se vivia en el mundo de los arreglos y por otra me evitaba la terrible burocracia de estreno que rodea a la musica sinfónica Si hay algo que me preocupa es que la musica no se quede en los cajones que sirva para comunicar A este respecto he leído en estos dias una entrevista que le hacian a un pianista francés que me parece significativa Le preguntan por qué razón no lleva musica contemporánea en su repertorio y contesta argumentando que el problema está en que con la música contemporánea no es capaz de comunicarse y conectar con el publico a traves de ese lenguaje Para él la musica y el arte en general es un acto de comunicación Esa misma pregunta se la hicieron a Rubinstein y contestó de forma parecida añadiendo cuando le preguntaron por el valor que otorgaba al carácter intelectual de la musica que si alguna vez alguien habia hecho el amor a una mujer entendiéndolo como un hecho intelectual

S M Muchos compositores piensan que a ellos no les ha ocurrido pero desde fuera les dicen que si Teniendo en cuenta esto si yo dijese que no como lo diria desde dentro posiblemente mi respuesta no seria demasiado válida

Creo que si pero en un sentido positivo A veces los compositores estamos demasiado ensimismados y sólo nos interesa comprendernos a nosotros mismos Nos da igual que nos comprendan los demás o que otros juzguen nuestra obra como larga corta o sin sentido En cambio en el cine tienes que contar necesariamente con los demás Lo que compones ha de ser algo que a otras personas les parezca adecuado Entonces tienes que saber interpretar qué es lo que en ese momento es deseado por el director o los espectadores sin que ello implique dejar de ser fiel a las propias convicciones personales

Hacer musica de encargo —la cinematográfica lo es— es excelente también porque impone un limite de estreno inmediato A diferencia de la musica absoluta ha de buscar un publico contemporáneo

A P O Como se dice en pintura hay que estar en posesión de una amplia paleta Y no sólo de colores pinceles espátulas disolventes

G G S Tienes que tener muy claro que la musica es un elemento más dentro de la película Que hay unos diálogos que son fundamentales y que la musica tiene que aportar sentimientos sin convertirse en un estorbo

J S El musico de cine debe ser una persona que tenga una cultura musical amplísima que sepa hacer muchos tipos de musica distintos que sepa disfrazarse de muchos personajes diferentes y jugar con ellos Debes aprender a imitar cualquier estilo sin perder tu personalidad

B F No sé Mira cualquier trabajo creativo sea el que sea precisa de un cierto enamoramiento Es cierto que con oficio puedes sacar cualquier cosa adelante pero es innegable que si eso que haces además te gusta entonces sale mucho mejor

En nuestro caso hay una querencia desde el primer momento hacia el cine y su mundo creativo Era un anhelo y un sueño poder trabajar en él hasta tal punto que al principio si hubiésemos tenido que pagar por trabajar no lo habríamos dudado

L M Sí claro Si no te gusta el cine cómo vas a trabajar en este campo En este sentido la televisión siempre es más peligrosa porque no siempre te agrada

Como espectador cuando vas al cine o al teatro lo haces con la predisposición de que la película o la representación te guste Sin embargo en la televisión la disposición mental del espectador no es esa Evidentemente deseas que te atraiga lo que ves pero si no lo hace coges el mando a distancia y cambias de canal como si tal cosa

Esto incluso se puede notar en la postura de un compositor Es mucho más fácil que te guste el cine o el teatro que la televisión En un proyecto de cine te involucras con más facilidad mientras que en una serie de televisión te cuesta más porque estas harto de ver series de televisión que como espectador no te gustan nada Aun así me gusta también hacer series de televisión porque suele resultar divertido sobre todo en el aspecto musical

1 2 3 *¿Que tipo y grado de relacion debe existir entre su musica y la película?*

R A Debe haber una integración de la musica con la película que esté al servicio de esta Debe servir para anclar el sentido de la imagen hasta conseguir que haya unidad entre la imagen y el sonido pero sin olvidar que una música inadecuada puede destruir una imagen Por ello ni puede ni debe destacar sobre ellas No puede saturarlas

B B Una relación de coherencia Esa falta de coherencia me resulta terriblemente molesta La dispersión con que algunos directores trabajan a la hora de integrar la musica ha motivado que haya dejado de trabajar con ellos No entiendo que de forma gratuita se pueda combinar en una película desde un Mambo hasta series dodecafónicas sin conexión

alguna en un absoluto disparate Me pueden gustar las piezas que hago por separado pero como conjunto eso no tiene ninguna lógica

Una cuestión que considero especialmente relevante —y lo veo como espectador— son los títulos de crédito de entrada tienen una importancia capital No tanto los de salida para los que vale casi cualquier cosa a veces meto incluso una canción La música de los títulos de crédito con un minuto y medio o dos me tiene que meter prepararme para la película que voy a ver A menos que la película tenga que empezar narrativamente de una forma determinada —un programa de televisión etc— procuro que esa música ofrezca de una forma u otra el planteamiento de lo que se va a oír después

E E Máximo paralelismo

J N Hay muchas formas de trabajar Por ejemplo en *Libertarias* he compuesto una música menos articulada con la imagen de lo que hago habitualmente Hay bloques que tienen una estructura musical más lineal no tan evidentemente adaptada a la imagen como por ejemplo puede ocurrir en *El perro del hortelano* donde respondiendo a ese carácter de comedia he realizado una música sincrónica a la imagen tipo dibujos animados tiran un sombrero para apagar una antorcha y la música describe el vuelo de este Aún así en el bloque uno del *El Perro del hortelano* —donde hay una acción en paralelo de una señora que habla con sus criados y dos que están huyendo con dos músicas completamente distintas de ritmos— no se que pasa que incluso haciendo una música adaptada a la imagen a corte de fotograma luego la analizas oyes el bloque sólo y encuentras una estructura musical casi perfecta En una primera audición tu lo oyes y es una pieza musical

S M Mario Camus defiende que la música ha de decir algo que no expresen las imágenes y yo creo que lleva razón Tiene que sugerir emociones que la propia imagen no puede dar anticipar situaciones que no se pueden prever enlazar escenas distintas actuar como disparador de la memoria —de tal manera que cuando en un momento se vuelva a oír una música el espectador sea capaz de realizar un nexo entre escenas o situaciones a través de los sonidos musicales— etc Pero no obstante pienso —un poco a la antigua— que la música también puede reforzar lo que dice la imagen intensificar su valor con una extraordinaria fuerza porque actúa de una forma inconsciente en el espectador

A P O De una profunda coherencia interna Los efectos sincrónicos externos son pura anécdota Y cortes en el ritmo interior

G G S Deben de ir totalmente hermanados La música tiene que reflejar ese texto que son las imágenes

J S Yo creo que la música tiene que ir totalmente ligada con las imágenes Acompañarlas sin que ello signifique que tenga que ser absolutamente sincrónica Más bien se trata de que tenga un significado y que ese significado no se malgaste En muchas ocasiones ves

películas en las que te das cuenta que sobra música por todas partes. En su lugar iría perfectamente silencio porque realmente el silencio bien utilizado puede tener un valor expresivo mayor incluso que la música.

B F Las claves de la película te las da el director o al menos eso es lo que nosotros buscamos y provocamos. Que te oriente sobre lo que él cree, piensa o intuye debe de decir la música hacia que camino debe dirigirse.

En cuanto al tipo de relación lo básico es que tenga coherencia aunque en ocasiones el director te puede pedir todo lo contrario. Aunque depende del caso me quedo con que tenga coherencia y que apoye la imagen.

L M La relación ha de ser total de *servidumbre* para con la imagen de absoluta integración de lenguajes aunque esa integración pueda venir por caminos insospechados. La música en el cine no es la protagonista. Hay quien afirma incluso que la mejor música de película es aquella que no se oye que el espectador no tiene la sensación de haberla oído aunque esté ahí contribuyendo a crearle unos determinados estados de ánimo.

1.2.4 ¿Como justifica la presencia de la música?

R A Creo que es una cuestión de riqueza expresiva. Evidentemente el cine sin la música pierde parte de esas posibilidades de expresión. Pierde un canal de comunicación con el público.

B B Es algo consustancial al cine y tremendamente variable. Ha dado ya muchas vueltas y se ha hecho un poco de todo. En su lenguaje han participado desde series dodecafónicas en *El Planeta de los Simios* de Jerry Goldsmith a la música de Bernard Herman de suspense que es Stravinsky.

La música de cine para escucharla me aburre mucho. El único que me ha sorprendido ultimamente ha sido Elmer Bernstein en *Los timadores* y fue porque sentí como que era una música mía como si la hubiese hecho yo. Me sentía identificado. También me ha gustado la música de *Ed Wood* que me parece maravillosa.

E E Creo que se justifica sola. Fíjate en el papel que desempeña la música en la historia del cine y verás contestada tu pregunta.

J N No hay que justificarla se justifica sola. Forma parte del lenguaje cinematográfico porque es un elemento consustancial a él. El cine se inventa con la confluencia de una imagen que se ve y una música que se oye. Eso es el cine desde su nacimiento. Sin embargo esto tan evidente y elemental hay mucha gente que asombrosamente sigue sin entenderlo.

S M Posiblemente por lo que acabo de explicar. La música es el arte más sugerente que existe quizás por ser el más ambiguo y prestarse a muchas y variadas interpretaciones. Sin

embargo hay cineastas que no les gusta nada la música en el cine —por ejemplo Bergman— porque les suena a falso. Y es verdad que en muchas películas es así y habría que evitarlo. Cuando en los típicos musicales el protagonista se está declarando y de repente empieza a cantar o cuando un personaje toca el piano en una película y sin saber de dónde sale de pronto escuchas toda una orquesta sinfónica detrás te produce tal extrañeza que te lleva a un cierto rechazo porque ves el artificio no te lo crees. Ahora bien si se logra que esa convención no resulte tan evidente considero que cualquier escena está mucho más lograda con música que sin ella porque además es la única manera de otorgarle valor al silencio.

Por otra parte hay una justificación histórica. En el cine mudo la música aparece como un elemento imprescindible que se desarrolla en vivo mientras se proyecta la película. Si ha sido así desde el principio y ha funcionado es lógico que se mantenga esa convención.

A P O La música de cine tiene dos vertientes: por un lado la música que funciona como tal y por otro aquella que pertenece a un tipo de función subliminal o virtual que completa la imagen como fondo. Esta clasificación creo que es válida. Y hasta sirve de base a la clasificación de la Sociedad de Autores¹.

G G S Como algo imprescindible

J S Pues en esa línea de contribuir al significado global de la película. Donde aparezca ha de ser porque piensas que está diciendo algo. Si no es así puede tener el efecto contrario: despistar al espectador que es al fin y al cabo para el que estamos trabajando y eso no debe ocurrir jamás.

B F La música es otra forma de expresar los contenidos de una película mediante el uso de un lenguaje distinto al de la imagen o el del diálogo etc. Funciona como un lenguaje complementario que sirve para decir lo mismo, lo contrario o lo suplementario de otra forma.

L M La música sola no pero el sonido en el cine es fundamental. Puedes coger las imágenes de una película de una hora y media, cambiarle la banda sonora y darle un giro de ciento ochenta grados, convertirla en otra película. No digo sólo los diálogos también los ambientes, los ruidos y la música. Esto lo hemos comprobado. A una misma escena la pones una música u otra y te la cargas o la creas, lo cual no significa que la música sea más importante que otros elementos. En cierta medida es como un envoltorio, como un vestido que caracteriza la imagen en un determinado sentido.

1 2 5 ¿En qué género se encuentra trabajando más a gusto?

R A No he realizado los suficientes trabajos como para plantearme una cuestión de este tipo. En primer lugar porque no he podido realizar una partitura dentro de cada género y

en segundo porque tampoco creo que sea una cuestión de géneros. Si tienes interés en componer como era mi caso cualquier pretexto es bueno sea del tipo que sea.

B B El formato que más me gusta es el cine. Afortunadamente el eterno problema del ruido de fondo se ha mejorado mucho. Hoy todas las películas ya se hacen en *Dolby digital* y suenan francamente bien. Pero lo normal es que para trabajar lo haga sobre una copia en video.

En cuanto al género el que más me gusta es el que no he hecho nunca el melodrama. Es un género que ha desaparecido prácticamente porque se basa en un juego de cosas prohibidas. En los tiempos que vivimos como ya casi no hay se ha quedado reducido a las telenovelas. Pero lo que más me gustaría sería hacer un gran melodrama americano de los cuarenta.

E E He procurado que los cambios de soporte o género me condicionen lo menos posible. He trabajado a gusto en todos. Hubo lo confieso añoranza del Teatro. La comedia musical fue mi madrina y fueron doce las que compuse y estrene. El contacto directo con el público es algo sublime insustituible.

J N Por encima de una elección de géneros donde me encuentro trabajando realmente a gusto es en aquellas películas en las que además de la pura técnica compositiva musical puedo aportar algo desde un punto de vista personal vital si quieres.

Lo que realmente me interesa es poder implicarme en la historia que cuenta el director porque sé lo que está contando y además porque estoy de acuerdo en lo que dice. En este plano me da lo mismo el género si de lo que se habla es del racismo de la explotación del fuerte hacia el débil de la utopía del anarquismo.

Por ejemplo *El perro del hortelano* puede parecer en un primer momento una comedia sin peso. Sin embargo resulta muy sorprendente en su contenido y por ello me parece una obra muy avanzada y progresista para su tiempo. En el fondo plantea temas universales como la explotación el papel de la mujer la figura de la aristocracia que nada tienen de intrascendentes y lo hace sin perder el tono de comedia.

Cuando hago música para películas de este tipo estoy convencido que puedo emocionar provocar sentimientos en la gente que mi labor sirva para algo. Por ejemplo en *Días contados* se cuentan cosas que a mí me interesan y la música crea un estado de ánimo de excitación que sirve para que el espectador perciba una serie de sensaciones. Algo similar ocurre en *Libertarios* o en *Bwana*. Ahora mismo cuando has venido estaba haciendo un bloque para *Bwana* una secuencia en la que el taxista que ha perdido una bujía solicita ayuda a unos skinheads alemanes. En ese momento cuando él trata de hacerse entender suena por debajo una música percusiva africana que pone de manifiesto la similitud de inferioridad/superioridad en la forma de relación entre el taxista y los

alemanes al igual que hemos visto antes entre el negro y el taxista. Esto se manifiesta a través de la conexión musical de una manera tan explícita que todos los espectadores perciben ese mensaje.

En *Libertarias* que es una película muy emocionante he buscado sacar con la música el punto de vista del director. Por ejemplo en los momentos del alzamiento triunfal hay un discurso de Durruti en la plaza de Vich donde se están quemando delante de la Iglesia objetos religiosos. A ese triunfal discurso lleno de promesas se enfrenta una música tan triste que le da completamente la vuelta y saca así el punto de vista del director que nos quiere decir que todo eso que nos está contando ha terminado mal porque además forzosamente tenía que ser así: es la contradicción de la utopía.

En este sentido estas son las películas que a mí me interesan. Es más a mí me cuesta mucho trabajo realizar una película que no me dice nada o que sea una comedieta intrascendente aceptando que son películas muy estimables y que ojalá que se hiciesen diez al año de este tipo pero yo no sabría que decir en ellas.

En estos momentos como resumen diría que es una cuestión de compromiso. Se ha cerrado una especie de círculo en el que la música que hago para cine es por encima de todo un medio de expresión. Si bien la música no se presenta al público de manera absoluta e independiente busco y consigo transmitirle sensaciones que sienta y se emocione como yo quiero.

Pero en ese compromiso hay no obstante un hecho significativo: nunca he militado en ningún partido o sindicato ni tan siquiera cuando todos los de mi entorno en los últimos años del franquismo estaban en pleno compromiso político en la universidad etc. Curiosamente ese *revolucionarismo* que mostraron ha dado paso con los años a posturas mucho más conservadoras acordes con los puestos que han ido alcanzando. Sin embargo yo sigo estando en el mismo sitio en las mismas posturas ideológicas. De hecho he renunciado a dos películas por motivos ideológicos en tiempos en que necesitaba hacer todo lo que me llegaba justo el primer año que decidí no trabajar más en discos que era mi modo de vida.

S M Prefiero las películas que tienen un corte intimista y realista porque me siento más identificado con ellas y esto es muy importante para mí. Que tengan que ver con mi música expresiva pero sutil.

Supongo que si tuviera que hacer una película histórica una comedia o algo más extrovertido también disfrutaría haciéndola pero a lo mejor no estaría tan ligado a ella. En este aspecto creo que he tenido suerte.

A P O En todos y en ninguno. Llevado con fidelidad a sus últimas consecuencias todo género puede implicar una obra importante. Y lo contrario.

G G S Me he desenvuelto por igual en todos Si el compositor está bien formado no tiene por qué tener dificultad para trabajar y adaptarse a cualquier género

J S Me siento cómodo en cualquier género pero me encanta por mi forma de componer la línea que llevaba *Besos y abrazos* Aunque los trabajos de comedia me han funcionado muy bien

B F Lo que más hemos hecho ha sido comedias pero en todos los géneros nos hemos divertido trabajando

Las películas de época nos gustan porque te centran en lo que se ha de buscar Te dan pistas y claves sobre el tipo de música que encaja con la historia Aunque como en todo hay excepciones En la película *Mar de Luna* una película que trataba el tema de la peste y su época el director nos pidió un anacronismo musical que encajásemos a las imágenes históricas una música con componentes actuales y electrónicos

L M En los dramas en los melodramas porque componer música para comedia resulta tremendamente complicado Sobre todo las comedias de costumbres urbanas Tienes dos soluciones poner canciones como hace por ejemplo Tom Cruise en sus películas o componer una música original que te plantea muchas dudas ya que te preguntas constantemente qué puedes poner para no caer en el tópico Lo más sencillo de hacer son los melodramas y las películas de acción

1.3 Motivaciones

1.3.1 ¿Que le motiva de este trabajo?

R A El cine me ha parecido siempre un campo de trabajo atractivo Tiene ciertas características algunas exigencias que hacen que componer música para una película resulte fascinante Si no he trabajado más ha sido porque no me han ofrecido esa posibilidad

B B La variedad La posibilidad de cambiar de poder hacer una comedia un drama luego una película de suspense Trabajar con un cuarteto de cuerdas luego una cosa con sintetizadores después con una orquesta de cincuenta

En el grupo Pop me aburría porque siempre hacía lo mismo una canción de tres minutos y medio con dos estribillos y un sólo El cine te da permiso para hacer cosas diferentes y eso me gusta Por eso siempre que puedo me gusta inventarme algo y probarlo Pero siempre que se pueda porque no podemos olvidar que esto en muchas ocasiones es un trabajo de tipo industrial y no puedes separar la parte artística de esa parte industrial de trabajo de encargo Tienes que hacer una música que vaya bien con esa película y si hay algo que te gusta pero que no funciona con ella te puedes olvidar

Además me gusta mucho el cine y la relación de la musica con la imagen que me parece poderosísima

E E Me ha parecido siempre emocionante y excitante

J N Con el paso del tiempo descubres que en el campo del cine tienes más posibilidades de hacer cosas distintas Hacer arreglos para cantantes es hacer siempre poco más o menos lo mismo En el cine encuentro que en cada película puedo hacer algo diferente en una utilizar musica de jazz en otra musica sinfónica en otra un cuarteto de cuerda No tengo que estar sujeto por ejemplo a las secciones ritmicas de los arreglos de musica ligera Entonces te das cuenta que ahí hay un camino en el que puedes avanzar y desarrollarte musicalmente de una manera que en otros campos es impensable

El mundo de la musica sinfónica me interesa en cuanto musica de concierto pero no lo que se mueve alrededor No me veo escribiendo una obra para guardarla en el cajón o cogerla debajo del brazo para ver si hay alguien que me la quiere estrenar Tengo el privilegio de como profesional vivir muy bien de mi profesion y me considero un artesano que trabajo en lo que me gusta con rigor Escribo estas notas aquí y dentro de cuatro semanas están grabadas interpretadas y en una película sirviendo para algo

Los musicos que acuden a las grabaciones de mi musica y que tienen cuartetos grupos de cámara etc me piden a veces que componga piezas para sus grupos pero la verdad es que me da mucha pereza Luego he complementado muy bien el mundo del cine con el ballet

S M En primer lugar el compromiso de su funcionalidad Que por muy experimental o nueva que pueda ser para mí o para los demás tiene que ser ante todo útil pues se va a estrenar y oír inmediatamente

Luego a mí me parece que un arte tan cooperativo como el cine es el ideal Evidentemente uno tiene sus compensaciones trabajando sólo controla todo el proceso de principio a fin y está satisfecho del resultado final Pero cuando trabajas en colaboración con otra gente aunque puedas discrepar de ciertas decisiones u opciones artisticas encuentras una parte enormemente gratificante el contacto con otros artistas e ideas Poder realizar una obra en comun comprendiendo lo que quiere el otro y que ese otro sepa lo que puede sacar de ti me parece maravilloso

A P O Si hay una cosa por la que ya no quiero hacer musica de cine es porque estamos todavia en la barbarie sentimental Repito la musica serial (de los años 20') le suena al publico y a los directores a musica extragaláctica

El musico de cine siempre ha sido el solitario del cine Y yo disfruto de estar a solas Pero hoy en día hay quizás una excesiva extroversión del músico Y una de las cosas que

me gustaba de este trabajo era alcanzar una eficacia comunicativa. Actualmente encuentro que el gusto estético no se ha mejorado con la televisión.

G G S Aunque parezca una paradoja, el poco tiempo del que dispones para realizar un trabajo tan difícil y complicado.

J S Me gusta mucho el cine y este medio te permite componer con un fin práctico: poder oír tu música.

B F La motivación, esto en cualquier faceta, la encuentro en el propio trabajo de componer. El trabajar todos los días o casi todos y ver cómo se modifica el material musical, cómo varía el sentido de las imágenes realizando pequeños cambios en la música que vas escribiendo hasta que das con la clave de lo que funciona. Esta es la verdadera motivación.

L M No hay motivación distinta a la de otras actividades musicales: es la propia música. Lógicamente somos profesionales y cobramos por nuestro trabajo, pero la motivación es muy vocacional. Me gusta componer y hacer música.

1 3 2 *¿Que debe sugerirle una película para aceptar trabajar en ella?*

R A Que te llamen para hacerlo y que te guste, que te llame la atención.

B B Varias cosas. Básicamente, si conozco al director o si ya he trabajado con él y la relación ha sido buena. Si es un director nuevo, lo primero es que me interese él, su guión y, sobre todo, que me parezca que nos vamos a entender, que va a haber una relación positiva y creativa de trabajo. Es muy complicado hacer música para cine y necesito saber que con el director me voy a entender, que tenemos ciertos puntos en común acerca de las cosas.

E E He trabajado en este campo casi siempre bajo las órdenes del mismo productor. Iquino. He sido, en este sentido y en cierta medida, un compositor de nómina. Aceptaba los trabajos que tenía que hacer.

J N La respuesta está casi en la pregunta: ¿Que me tiene que sugerir? Pues algo cuanto más interesante mejor. En principio es muy difícil encontrar una película que te emocione. Si no lo hace, eso determina que no me interese entrar en el proyecto, primero porque lo paso mal y segundo porque si no me sugiere nada, nada puedo aportarle. Últimamente he tenido mucha suerte, pues he trabajado en películas que me han permitido realizar no sólo ese trabajo analítico y distante de que es lo que necesita la película —que es, por otra parte, el que creo que requiere de un compositor de cine— sino que, además, he encontrado películas en las que, unas veces de forma más consciente que en otras, me he implicado en la historia.

Es fundamental que la película me atraiga ya sea por el tema por los personajes por el tratamiento por la estética incluso En una ocasión acepté hacer una película en cuyo guión no creía pero las ideas y el planteamiento del director me animaron a ello La película no funcionó —si hay algo axiomático en el cine es que de un mal guión no se puede sacar una buena película— pero yo disfruté en su realización

S M Que el guión me interese Si la interpretación o la dirección luego es floja me importa menos porque como espectador también me preocupa en menor medida No obstante hasta ahora tampoco se me ha planteado pero podría ser que me ofrecieran una película con la que no me identificara en absoluto y que por circunstancias determinadas pudiera realizar

A P O Creo que depende un poco de las circunstancias No es lo mismo cuando empiezas que ahora o cuando lo necesitas o te apetece Generalmente me apetece los filmes en los que hacer la música es un desafío y no una fórmula

No obstante especialmente a partir del periodo de la transición he tratado de ser selectivo pues se han llevado al cine muchas historias que no me interesaban (Lo que los ingleses llaman pornografía democrática)

G G S Cada película tiene su encanto especial La imagen te abre la puerta para encontrar el hilo conductor de tu música

J S Ahora mismo no puedo elegir Tengo que hacer casi todo lo que me llega Aunque lo cierto es que casi todo me gusta Lo que no hago por que me guste

B F Cuando hemos podido escoger que no siempre ha sido así lo que más valoramos es que el director y su proyecto te convenza Que veas que a nivel personal te vas a entender que tienes afinidades y que la relación de trabajo va a ser fluida

L M Hasta ahora todas las películas que hemos hecho han sido en general proyectos que nos apetecían Algunos sin saber muy bien cómo iban a funcionar porque eran primeras películas de directores noveles Pero te arriesgas si te cae bien el director la historia el guión lo que te cuenta No hemos rechazado apenas trabajos aunque de momento tampoco hemos hecho tantos como para encontrarnos en esa situación

2 AMBIENTE

2.1 Ambiente físico

2.1.1 ¿Tiene un lugar fijo para componer?

R A Trabajo siempre al piano en casa

B B En general el trabajo de composición lo realizo en el estudio que tengo en casa Una vez que lo tengo compuesto voy a un estudio de grabación y trabajo con los músicos con teclistas o programadores etc

Por tiempo es un trabajo muy agobiante entonces trabajando en casa por lo menos me siento cómodo sé dónde está todo Incluso como referencia que no para copiar de pronto me viene bien escuchar la música de tal o cual disco u otro tipo de referencias Por ejemplo me acuerdo de aquel cuadro de ese pintor que me gusta cojo el libro de la estantería y me pongo a verlo

La verdad es que no sé como me sentiría si tuviese que trabajar en otro lugar meterme en un hotel un mes por ejemplo porque en los trabajos que he realizado para el extranjero he viajado para hablar con el director y me he vuelto aquí para componer

E E Si en el campo

J N Si En esto soy algo maniático El entorno de trabajo una vez que está fijado es fundamental Tiene que ser ese y me molesta cualquier pequeño cambio que se pueda producir Esto ha sido siempre así

Cada vez el lugar de trabajo ha sido más cerrado Al principio en casa de mis padres tenía el piano y una mesa haciendo escuadra con este Luego cuando incluí la mesa de mezclas pasó a ser una especie de U Ahora es prácticamente un cuadrado mi *corralito* como yo lo llamo Cuando estoy ahí dentro me siento especialmente cómodo muy seguro y predispuesto para trabajar

Soy hasta tal punto maniático que si un día me pusiese a componer y faltase algo de su sitio —el teclado de esta mesa un módulo o incluso aquella planta— me sentiría especialmente incómodo

Pero no me ocurre esto exclusivamente con el lugar de trabajo también con el tipo de lápices que utilizo o con mi propia escritura Cuando trabajo con un colaborador para agilizar la mecánica de escritura de las partituras etc me cuesta mucho acostumbrarme a que la grafía no sea la mía a ver pautas que no están escritas de mi mano

S M Si en casa

A P O Para componer trabajaba en la calle Goya estaba realmente a gusto Podía estar toda la noche sin molestar a los vecinos Donde vivo ahora si toco me oyen en todo el barrio *El cemento es un buen transmisor del sonido*

He vivido bien pero sin desmesura En mi residencia actual como ves no se palpa un ambiente de trabajo Tal vez una de las cosas por las que yo haya dejado de trabajar el campo de la música sea la falta del aislamiento de la calle Goya En el campo trabajo mal me cuesta mucho No tengo universalidad por el tipo de vida intimista que llevo

G G S Aunque acostumbro a trabajar en casa —aquí en esta mesa de trabajo— para algunas películas por circunstancias he trabajado fuera Bien en Cartagena en la casa de la Manga

J S Hasta ahora compongo y secuencio siempre en el mismo sitio que es dónde tengo los aparatos Me gustaría tener otro lugar distinto porque trabajo donde duermo y eso me resulta algo agobiante Es un aspecto mejorable

L M y B F Si siempre trabajamos aquí en el estudio

2 1 2 *El horario de trabajo ¿es invariable?*

R A No necesariamente Uno con el tiempo alcanza ciertas rutinas en el trabajo pero yo no me he convertido nunca en un esclavo del reloj

B B No Hay veces que me encuentro muy perezoso y otras extraordinariamente activo Trabajo un poco por impulsos por eso aunque quisiera no tengo un hábito definido

E E Debía trabajar con cierta constancia para entregar los trabajos en el plazo previsto

J N Sí En este caso no se trata de una manía ocurre simplemente que cuando mejor rindo cuando estoy más fresco y se me ocurren las cosas es por la mañana temprano Por la noche soy incapaz de trabajar Y esto no es algo de ahora siempre ha sido así por que estoy convencido que tiene que ver con los ciclos vitales de cada uno

El verano para mí es una época de gran rendimiento porque hay muchas horas de luz Me puedo levantar a las seis o siete de la mañana para ponerme a trabajar *absolutamente fresco y puedo resolver cualquier problema que hubiese dejado pendiente el día anterior* En el momento que empiezo a trabajar con luz eléctrica baja mi rendimiento por eso aunque sea verano más allá de las siete o las ocho de la tarde no trabajo

S M Procuro componer por la mañana temprano cuando está todo en silencio Las composiciones se gestan a esas horas de la mañana pero luego hago muchos cambios al tocarlo y repasarlo

A P O El trabajo debe ser ante todo preocupación Una alegre pre-ocupación

Entonces se trabajaba a todas horas Pero no hay que dejarse engañar hay que sentarse y coger el lápiz Si hay ideas decidir Si no hay ideas crear

G G S Me considero un trabajador infatigable Me planto en mi mesa a las ocho de la mañana hasta las dos de la tarde y sigo desde la cuatro hasta la doce de la noche

En ocasiones he llegado a juntarme con tres películas a la vez Trabajaba una por la mañana otra por la tarde y otra por la noche

J S En esto soy algo caótico. Acostumbro a trabajar según me van saliendo las cosas dependiendo de cómo este, de cómo funcione ese día, un poco por impulsos. Aun así me gusta reservar el tiempo de trabajo y considero que la regularidad es muy importante.

L M y B F Todos los días, independientemente de que tengamos un encargo o no, venimos de once de la mañana a dos y media de la tarde, y de cinco a ocho de la tarde.

Lo hacemos todos los días, salvo cuando nos surge algún compromiso y tenemos que atenderlo. Para nosotros es muy importante estar trabajando continuamente.

2.1.3 ¿Cómo escribe habitualmente? ¿con lápiz y papel al piano? ¿con tecnología informática?

R A De forma tradicional, con lápiz y papel, y siempre al piano.

B B No trabajo con el piano porque sólo hice primero y ya se me ha olvidado. El piano lo uso exclusivamente para buscar melodías o ver cosas de armonización, pero muy lentamente. Trabajo directamente con el ordenador o bien en papel. Aunque prefiero el ordenador porque te da la facilidad de trabajar más rápido, copiar esquemas de un lado a otro, imprimir, comprobar, etc.

E E Con lápiz, papel y goma de borrar, pero nunca al piano.

J N Realmente es un sistema mixto. El resultado es siempre una partitura a mano porque tarda menos tiempo, pero el ordenador se ha convertido, para determinadas tareas, en una herramienta muy útil. Me gusta hacer uso de este en aquellos aspectos en que ofrece ventajas importantes: la posibilidad de oír lo que vas haciendo, de verlo con la imagen, etc. Incluso en ocasiones utilizo partes secuenciadas. *Bwana*, por ejemplo, las lleva. Aunque yo no las secuencio por la misma razón: a pesar de tener en el ordenador los patrones pierdo mucho tiempo. Me resulta más fácil escribir las partituras a mano y dárselas a alguien para que me lo programe.

A lo largo de los años, por pura necesidad, he ido elaborando y completando un sistema de trabajo propio –descrito detalladamente en el libro *Música para la imagen*– que se ha plasmado recientemente en un programa informático –Sincros–.

Antes, cuando inventaba un tema, me ponía un magnetofón, lo tocaba al piano y lo dejaba grabado para volver luego a él. Ahora, enciendo el ordenador y lo toco en el teclado. Entonces, si me interesa algo de lo que he hecho, lo puedo trabajar directamente en el ordenador.

S M Las primeras ideas las escribo a lápiz en pentagrama hasta que considero que tengo ya un material suficiente para trabajar. Entonces inmediatamente me pongo en el ordenador a componer, pues este me permite hacerlo de forma muy limpia y clara, realizando multitud de cambios, que es algo que a lápiz te limita más porque resulta más pesado.

Soy maníático precisamente en no ser maníático Las partituras las hago muy sucias Los bocetos prácticamente sólo los puedo entender yo Por eso el ordenador se ha convertido para mí en una herramienta de escritura muy valiosa Sin embargo no tengo manera de oír lo que voy escribiendo Si lo quiero escuchar tengo que tocarlo en el piano al modo más tradicional

A P O Actualmente se tiende a la comodidad informática pero he escrito siempre con lápiz y papel Y no quiero dejarlo

G G S Yo escribo a tinta nunca escribo a lápiz Una vez hecha la partitura esta pasa a un copista que saca las particellas que es el material de orquesta

El sistema actual ha variado mucho Ahora no tienes en la mayoría de las ocasiones el guión Ves la película y te dicen *pasado mañana a grabar* Pero no con músicos en directo sino con el ordenador porque el coste de la orquesta es muy grande Desgraciadamente nunca suplirán los medios actuales a una orquesta en directo El calor humano está ahí y la máquina es cuadrículada Pero en fin yo entiendo que responde a necesidades económicas de abaratar costes

J S Depende Hay cosas que hago directamente en el ordenador e incluso con el secuenciador y otras que trabajo con el papel Normalmente los apuntes que voy tomando los hago en papel pero luego a la hora de componer escribo en el ordenador pues me da la sensación de que me limita menos me pone menos nervioso

B F Escribimos casi todo directamente en el ordenador bien metiendo cosas con los teclados las guitarras etc

L M Yo suelo escribir en papel Cuando encontramos un motivo para los temas básicos de la película lo escribo y luego pasamos a trabajar en el ordenador Si son bloques cortos apuntes o ideas las hacemos directamente con el ordenador

2 1 4 ¿Condiciona su forma de trabajar las restricciones económicas del proyecto?

R A Si sobretodo en dos aspectos la forma de plantearme la plantilla orquestal que puede sugerir el ambiente que le quiero dar a la película y en la perfección del resultado de la grabación

B B Aquí está la habilidad de uno para sacarle partido a lo que tienes Si tienes cuatro violines vale más que le pongas un acorde abierto que cerrado

Cuando veo que algo es imprescindible pues lo lucho pero en la mayoría de las ocasiones me adapto a lo que hay Lo que pasa es que lo planteo yo más que ellos Lógicamente veo la película y digo esta película necesita este tipo de música y este tipo de música vale tanto Luego empieza el regateo

E E Esto ha sido muy importante. No siempre me era posible contar con la orquesta que hubiera deseado.

J N Para mí no. Nunca he tenido problemas de ese tipo. Si me encuentro en la circunstancia de no poder hacer lo que yo creo que debo en una película, me retiro de ella. No voy a hacer otra cosa distinta porque no tenga medios.

Esto no significa que siempre necesite una orquesta gigantesca. *Libertarias* esta hecha con setenta de orquesta y setenta de coro. *Bwana* con diez músicos y una sesión de un pequeño grupo de cuerda, y *Días contados* estaba hecha con seis o siete músicos toda la película. Ahora bien, si considero que realmente lo necesito, lo que no voy a hacer es sustituir la orquesta sinfónica por un sintetizador.

S M Ha influido exclusivamente en el número de instrumentistas con el que he podido contar, o las horas de estudio de grabación. Aun así, como me gusta tanto la música de cámara, que en la primera película sólo hubiera cinco instrumentos, no fue nada antipático para mí.

A P O Es evidente que casi nunca puedes contar con los medios que quisieras. La plantilla orquestal con la que puedes contar, por economía, impone unas condiciones a lo que vas a hacer, por ejemplo. Pero son condiciones que te espolean. El hambre aguza el ingenio.

El Cine es el único arte que es fruto del capitalismo. Lástima que el capital se gaste muchas veces en bobadas y luego se quiera recuperar de donde no se debe.

G G S Naturalmente coarta mucho. Las restricciones económicas actuales imponen un tipo de trabajo que te lleva necesariamente al ordenador. Y claro, la máquina no es la orquesta.

De componer pensando en la orquesta a hacerlo pensando en la máquina media un abismo. No puedes escribir a una máquina todo lo que tú quieres porque sabes que no te lo va a dar, o te lo va a dar todo falseado. Por eso tienes que limitarte muy bien, escribir lo justo y nada más.

Con los presupuestos que se manejan para la música hoy en día, no tienes más remedio que trabajar con ordenadores. Hasta que se den cuenta los productores que una buena banda sonora le da importancia a la película. Incluso puede ser comercial y ayudarles a vender. Lástima que todavía no hayan despertado en ese sentido y sigamos siendo un poco retrógrados.

J S Por el momento no me condiciona. Independientemente de las condiciones económicas de la película, procuro que mi trabajo sea contundente, que esté bien hecho con los medios que dispongo en ese momento.

B F Sí eso te condiciona mucho Incluso antes de aceptar un trabajo sabes ya que el presupuesto con el que cuentas no te va a permitir muchas alegrías porque somos de la opinión que la musica aun se sigue pagando muy poco dentro del cine español Lo que ocurre es que tu te esfuerzas porque eso resulte lo mejor posible dentro de los medios con los que cuentas y al final prefieres ganar menos y que la musica salga en condiciones

L M Te condiciona como a todo el mundo Lo ideal sería disponer siempre del dinero necesario No por ganar nosotros muchísimo sino por tener más medios a tu alcance

2.2 Ambiente social

2.2.1 El equipo de trabajo

2.2.1.1 ¿Como es en general la relacion con el director el montador y el productor?

R A Suele ser complicada La labor tanto del montador como del director te condiciona muchísimo O te cortan mucha musica o te la dejan muy baja A veces te piden una enorme cantidad de bloques algunos tan breves que no sabes que puedes hacer con ellos y otras no hay un criterio uniforme ni muy válido

B B Son cosas muy diferentes Lo normal en España es que el productor afortunadamente en cuestiones artisticas delegue completamente en el director Con el productor por tanto tengo un par de reuniones para llegar a un acuerdo económico y luego al final para pasarle las facturas de grabación y que me las pague Ahí termina mi relación con el productor

Normalmente yo soy elegido por el director Suelen tener bastante mano libre en las cuestiones artisticas De hecho en alguna ocasión algun productor ha sugerido mi nombre pero como el director trabajaba habitualmente con otro compositor es el director quien con toda lógica impone su criterio

En cuanto al montador depende Como yo ya entro en la película en el proceso final de montaje viendo las películas en ese estado en el que están sobran todavía cosas faltan los efectos de sonido etc suelo sugerir muchas cosas Si tengo confianza con el montador se lo digo a los dos Si no se las digo al director

Con el director es una relación compleja sobretudo cuando trabajo con él por primera vez De alguna forma hacer la musica de una película supone meterte en la cabeza del director e intentar interpretar qué quiere decir con cada plano qué quiere expresar y ante todo con qué grado de intensidad quiere expresar cada cosa Cuando he trabajado varias veces con un director en ocasiones ya no hace falta ni hablar Directamente me enseña la película y entiendo lo que quiere contar y cómo Ahora cuando es la primera vez que trabajo con un director me interesa tener mucho contacto con él pero un contacto casi más personal que musical o cinematográfico Quedar para comer y

que me hable de si mismo con la intención de entenderlo en general pues es evidente que esa personalidad del director va a marcar y a transmitirse en la película

E E Con todos los directores que he trabajado —Lloch Forn Pedro L Ramirez Bosch Camus Fenollar Agustín Navarro Esteba Xiol de la Loma Klimovsky — mantuve una cordial relación que era unidireccional en cuanto al unico productor Iquino y esta fue perfecta como lo acredita su permanencia durante tres décadas

J N De mi relación con los directores tengo que hablar siempre bien porque ha sido esplendida de total entendimiento de gran confianza —desde el principio— y de colaboraciones continuadas —con casi todos los directores he realizado más de una película— Podra haber sido mas o menos intensa de mayor o menor colaboración en el plano musical pero con todos ha sido excelente En toda mi carrera solo tengo un recuerdo desagradable de un director

Con los montadores siempre he mantenido desde el primer momento una relación muy estrecha de perfecta comprensión y amistad Salvo con un montador —con el que no conecté y evito trabajar— con el resto que han sido muchos en Espana y el extranjero tengo la sensación inmediatamente que estamos hablando el mismo idioma que sabemos entender las necesidades de nuestro trabajo lo cual para mi resulta esencial

La relacion que he mantenido con los productores es diferente En primer lugar porque ha sido muy fugaz y segundo porque se ha cenido a los aspectos puramente comerciales

S M Con el productor es muy simple Te contrata te dice cuanto dinero hay disponible para lo que quieren de ti y nada más

La relación con el director se inicia cuando hablamos sobre guion En este primer contacto aunque el no tiene mucha precisión —incluso se contradice— obtengo una idea bastante interesante del tipo de musica que cree encaja con la película En el caso que haya que hacer una musica previa porque un personaje va a salir tocando en escena por ejemplo en primer lugar hago esa musica para que la escuche y dé su aprobacion A veces he hecho varias versiones sobre la misma idea porque yo mismo no estaba convencido no de cual le iba a gustar sino de la que iba a ser mejor para la película En cuanto al resto de la musica en ningun caso ha querido escucharla antes de la grabación En este sentido me he arriesgado bastante pero para curarme en salud siempre he hecho más musica de la que me ha pedido de tal forma que si habia alguna que no le gustaba tenia otras equivalentes para elegir

Con el montador encajo la musica en cada escena Decidimos dónde empieza y termina si funde o no si ponemos todo el bloque o sólo una parte etc Posteriormente hay una sesión en la que el director ve el trabajo que hemos realizado y lo cambia segun sus

criterios En esta sesión yo no estoy presente quizás porque el director quiere tener total libertad a la hora de manipular la música

A P O Son realmente complicadas porque juegan los elementos de vanidad de prepotencia de cada uno de ellos Como decía Eugenio D Ors *para ser artista hay que tener sentido de la vanidad y del orgullo*" Y desde luego no falta Se termina aceptándolos Y se termina aceptándome Y se llega hasta el cariño

El director acostumbra a estar muy liado y es necesario no crearle conflictos El montador es un hombre muy fiel al director al productor Para él todo está bien siempre (No podría trabajar si pensara de otra manera) Pero trabajando nace un entendimiento con tus colaboradores Esto te lleva a un profundo agradecimiento al corpus de la gente que trabaja en el cine pues es una labor de mucha gente y se debe agradecer a todos su importantísima colaboración tanto en grabación (intérpretes músicos) como en el plató (electricistas asistencias)

G G S La relación siempre ha sido buena Normalmente los directores suelen ser muy inteligentes aunque naturalmente hay excepciones Recuerdo que una vez uno me pidió una cosa que me eché las manos a la cabeza un bloque religioso cómico y yo le dije *oye o una cosa o la otra pero las dos se dan de patadas* Salvo esas excepciones saben lo que quieren Te lo explican muy bien *quiero este tipo de musica* Claro que luego arréglatelas tu como puedas

Con los montadores la relación suele ser cordial de colaboración y de querer hacer las cosas bien porque también son grandes profesionales Tienen una mentalidad numérica y cuadrículada para su trabajo que les hace tener muy claro dónde y cómo debe ir cada cosa

J S Dependiendo de los directores Hay directores que no se preocupan para nada de la musica hay otros que tienen una gran sensibilidad musical y hay un tercer tipo que son los que no sabiendo pretenden parecerlo estos son los más conflictivos

Cuando el director tiene sensibilidad musical es estupendo Te marca la línea que quiere y te comunicas muy bien con él con su idea Sin embargo lo más corriente es que tenga un profundo desconocimiento musical y lo que es más problemático que no sepa qué hacer con la musica en su película Se encuentra con un medio que le supera

Con los montadores no he tenido ningún problema Me han ayudado mucho en mi labor Con los productores la relación se ciñe a los aspectos económicos y en ese sentido es buena Llegas a un acuerdo sobre el presupuesto que dispones y luego te encargas de cobrarlo cuando se ha terminado el trabajo

B F Con el productor ha sido siempre una relación amistosa pero en nada artística. Con el productor te limitas a que te llame —en esto juega mucho la simpatía de que goces— te venda su película como excelente. Llegar a un acuerdo económico y punto.

Con el director es muy distinto. Lo primero y fundamental es que la relación a nivel personal sea buena, pues eso facilita enormemente el trabajo tanto para nosotros como para él. Si la relación es buena la cosa funcionará; si no lo más probable es que ese proyecto no acabe bien.

Esa relación con el director ha de ser, además, lo más estrecha posible. De mutua ayuda en las conversaciones que mantengas con él. Tratando de facilitar las cosas presentándole maquetas de cómo estas trabajando para que, antes incluso de acabar de rodar, sepa con lo que cuenta y tú puedas corregir.

El vínculo que se mantiene con el montador es importantísimo. Tener complicidad con él, ser su amigo, resulta vital para que tu trabajo sea más fluido, más llevadero. Nosotros en este aspecto hemos tenido mucha suerte. Hemos podido ir a probar las músicas en montaje antes de ir con el director para ver como funcionaban y así poder variar cosas y arriesgar en ciertos aspectos.

Hay una relación que creo, por lo menos en bastantes de las películas que hemos hecho nosotros, que es también importante. Se trata de los actores y actrices. En aquellas películas donde estos han de simular que cantan o que tocan determinados instrumentos, poder trabajar con ellos resulta esencial. Si tienen que hacer un play back con una guitarra, un saxofón o un contrabajo, por lo menos que sepan como colocar las manos para que aquello no nos choque en imagen. Para ensayar, tienes que convencer al director o al productor para que hable con ellos, y que estos accedan a ensayar. Que acepten de mejor grado o no, depende sólo del actor. En algunos casos, como en *Orquesta Club Virginia*, pudimos ensayar hasta una semana con ellos.

L M Con el productor hay muy poca. Hablas de la película, de dinero, de fechas, de presupuesto, discutes el contrato, lo firmas y no le ves más —excepto si te pasas por rodaje algún día— hasta el final, cuando estás montando. No suele ser una relación artística salvo algunos casos muy específicos como el de Elías Querejeta, que es un productor que le gusta estar muy metido en las películas. Tanto en *Las cartas de Alou* como en *27 horas* estuvo muy presente a lo largo de todo el proceso opinando desde el gran conocimiento que tiene del cine.

Con el director es con el que tienes más relación, sobre todo al principio. Lo ideal es llevarse muy bien, que haya un perfecto entendimiento, que tengas con él un diálogo fluido y abierto de opinión. Esto a veces requiere un esfuerzo de comprensión por ambas partes. Por ejemplo, cuando has hecho un bloque que tú crees estupendo y el director te dice que no le vale, no tienes más remedio, por mucho que te duela, que tratar de

entender sus razones y acercarte a lo que te pide. Luego hay otros directores que bien porque no entiendan de musica bien porque no les preocupa no se toman demasiado en serio el papel que puede desempeñar la musica en su película

2.2.1.2 ¿Se presentan problemas de relacion de fluidez de medios etc? ¿en que momentos?

R A Suele haber siempre muchas prisas. Te dejan a lo mejor cuatro días para que hagas una hora de musica y eso es una brutalidad. Luego siempre falta dinero. Hay muy poco para pagarte a ti, poquísimo para contratar a músicos y casi nada para hacer grabaciones etc.

B B Normalmente no. Trato de evitar que surjan. Si sabes con quien trabajas desde el principio y tienes claro que te vas a entender lo más probable es que no haya ningún tipo de problema.

E E A veces mantenian distintos criterios director y productor aunque como es lógico prevalecía el de éste último.

J N No suele ocurrir. Cuando hablo con los directores lo que me preocupa saber es qué quieren que aporte la música a su película, que papel le otorgan dentro del relato audiovisual. El plano estético o cómo se va a realizar esa aportación en términos de lenguaje musical es algo secundario. En este sentido nunca he tenido problemas para entenderme con los directores. En las pocas ocasiones que he encontrado dificultad en el diálogo ha sido porque el director no sabía conscientemente qué es lo que la musica podía aportar. Pero han sido muy pocas excepciones.

S M Aunque hay cosas que te gustaria que fueran de otra manera no demasiados. Por ejemplo la puntualidad en el pago de los productores o la presión que ejercen en el estudio de grabación para consumir el menor número de horas es algo habitual a lo que ya estamos acostumbrados. Sin embargo respecto a esto último aunque sepas como te recuerda el productor constantemente que la musica va a ir mezclada con ruidos y diálogos, tu quieres que la grabación sea lo más perfecta posible y te gusta si es necesario poder repetir.

Con el director lo más difícil es saber en muchas ocasiones lo que realmente quiere de la musica pues las indicaciones son muy imprecisas lo cual es lógico porque el no es músico y cuesta mucho expresar ciertas ideas en concreto. Parece no obstante que hasta ahora si nos hemos entendido.

A P O Un ejemplo (de problema no de relación habitual) con los montadores en no pocas ocasiones se planteaba un problema mecánico que yo he advertido a muchos de ellos. Cuando hacían una anacrusa comenzaban la imagen en la anacrusa y les tenía que decir que anticipasen la entrada porque la entrada del plano debía coincidir con la parte

fuerte del primer compás. A veces lo achacaban a que el problema era tuyo de justeza de medidas!

G G S Nunca he tenido absolutamente ningún problema con los directores

Si encuentro uno que afecta a la producción de la película. La música aparte de estar bien hecha debería tener también un sentido comercial. Servir como apoyo interno y externo de la película. Pero claro desde el momento en que tienes que trabajar con un ordenador no te quedan opciones

Fíjate que hoy en día el presupuesto de una película ronda los trescientos o cuatrocientos millones de pesetas. ¿Por qué no se gastan ocho millones que no les va a costar más en una buena banda sonora y tienen la posibilidad de que la película salte a la calle y obtenga popularidad a través de la música? El problema radica en que los productores no están concienciados en ese sentido es un problema de cultura. Los americanos esto lo tienen clarísimo

J S Normalmente cuando hablas con los directores salvo raras excepciones no ven la música por ninguna parte. Entonces tienes que empezar a convencerles por lo que tu ves que hay partes que sin música se mueren. En el mejor de los casos si accede será con la condición de una vez que lo vea con música decidir si la pone o no. Hay películas en las que el director te pone muchas condiciones. Por ejemplo en *Menos que cero* el director estaba muy interesado en que la música tuviese en palabras suyas entidad propia. Cuando te dicen esto así piensas lleva razón porque la música ha de ser ante todo música y buena música pero claro si quiere bloques de tres segundos ¿qué entidad le puedo dar?

Un momento delicado susceptible de roce son las mezclas. Siempre hay un tira y afloja sobre el volumen de la música

B F Los impedimentos que puedes encontrar son casi siempre de tipo económico y se resuelven negociando. A nivel artístico hasta ahora han sido muy fluidas

L M Como en todos los trabajos pueden surgir problemas en las relaciones pero en general no hemos tenido ningún tipo de conflicto. Las cuestiones que se plantean son fruto de la lógica de este trabajo. A veces te rechazan cosas por determinados motivos y otras te dicen o piden una cosa que tu no la ves. Entonces tratas de llegar a un acuerdo sobre lo que es mejor para la película. Si lo tienes muy claro tratas de convencer al director de tu propuesta si no acatas su decisión y vuelves a trabajar

2 2 1 3 En las charlas previas ¿se ve condicionado por las directrices del realizador o por el contrario se produce un intercambio de ideas?

R A Evidentemente la película es suya. Te dice qué es lo que quiere y tu opinas pero la última decisión de lo que debe ir en la película es siempre suya

B B Aunque me gusta cambiar impresiones con el director antes de ponerme a trabajar sobre lo que quiere es realmente cuando tengo el copión delante cuando empiezo a sugerir cosas no sólo sobre la música sino sobre cualquier aspecto de la película Me gusta hacerme ajeno sentirme como el primer espectador ya que me satisface empezar a trabajar desde ese punto Así aportas frescura a la visión de la película pues el director involucrado en todo el proceso no tiene ya distancia sobre ella A partir de ese momento hago múltiples observaciones Incluso he llegado a sugerir finales de películas desde esa visión de primer espectador

Ocurre también que una cosa es la idea que tenía el director antes de empezar a rodar y otra lo que ha quedado montado y plasmado en imágenes al final que no siempre son lo mismo para bien o para mal Porque aquí en España donde no hay grandes producciones ni grandes presupuestos si por ejemplo en el guión ponía día lluvioso otoñal y el día de rodaje sale un sol espléndido de primavera pues es a esas imágenes a lo que le vas a tener que poner música y no a la idea del director de un día plomizo y gris

E E Ambas cosas eran coincidentes en la mayoría de las películas

J N Se produce un intercambio de ideas hasta el punto que incluso haces sugerencias sobre otros aspectos de la película A veces te llevas la satisfacción de encontrarte cambios en el guión o ideas que has apuntado en el resultado final de la película

S M En cada una de las primeras conversaciones obtengo una información diferente y complementaria Con el productor me queda claro qué número de músicas distintas voy a necesitar y con el director qué estilos o tipos En este momento prácticamente me limito a escuchar y a conectar con el espíritu de la película Las sugerencias o aportaciones se producen posteriormente

A P O Cuando hablas con los directores suele haber una relación muy curiosa En un momento dado muchos te dicen *a mi no me hables de música que no entiendo nada* Eso de cualquier otro arte no lo dirían jamás por miedo a que les consideren unos incultos pero de la música lo dicen impunemente

Otros si se interesan como era el caso de Manolo Summers y te piden *quiero una música parecido a 'esto'* y te orientan o te desorientan vete tu a saber Y otros que te dicen *oye ¿cuando me vas a llevar a tu casa para escuchar como va eso?* Y yo les tenía que decir *mira tu no te vas a imaginar en el piano un sforzando de trompa y te va a parecer pobre* Y el timbre y el volumen cinematográficamente tienen su importancia ¡Y vaya si la tienen!

En grabación no aparecen y se agradece sus márgenes de confianza No valoran muchas veces que al grabarse por pistas de lo que hay se puede quitar o bajar pero lo que no está no se puede añadir a posteriori Si suelen ir a las mezclas de música (es importante matizar mezclas de pista de música Las mezclas generales por supuesto que si

necesitan su presencia) Hay veces que ayudan en esos momentos en que uno está borracho de su propia música

G G S El director es el dueño de su película. Él te marca lo que quiere y cómo lo quiere. Tu le puedes sugerir ideas, pero al final es él quien toma las decisiones.

J S Para mí lo que dice el director va a más. Suelo seguir bastante a rajatabla las directrices que marca. Eso no impide que antes de hacer las cosas de mi opinión y dialogue con él sobre su propuesta, discutiendo sobre determinados aspectos. Pero si tiene algo muy claro ahí no hay vuelta. Es su criterio el que debe prevalecer.

B F Hay de todo. Directores que lo tienen todo claro, que poseen una sensibilidad musical vastísima y te dan orientaciones muy precisas, como es el caso de Fernando Trueba.

Luego hay directores que no tienen ni idea ni de lo que quieren ni de lo que no quieren. Esos son los que te dejan vendidos, porque no sabes qué es lo que desean, por dónde van los tiros. Con estos es muy difícil trabajar porque te comunicas con más dificultad y acaban usando la música de la forma más tópica, lo cual a nosotros siempre nos resulta más aburrido.

L M Lo ideal es que se produzca ese intercambio de ideas. Que el director sepa indicarte lo que quiere y que tu seas receptivo en sus necesidades, aportando tu propia perspectiva de la película y sus soluciones. Pero esto no siempre es posible. Hay directores con los que resulta facilísimo entenderse y otros que necesitas probar más para encontrar el camino.

A mí, por ejemplo, me gusta que los directores asistan a las grabaciones de la música, aunque no suelen ir casi nunca, porque puede resultar muy creativo. Si el director está de acuerdo con la idea de la música en general y le gusta su presencia en el estudio de grabación puede ser muy útil porque él tiene las imágenes en la cabeza y siempre puede sugerir cosas. Ciertamente es arriesgado porque a estas alturas el director está acostumbrado a tomar decisiones absolutamente sobre todo y también puede querer tomarlas en el estudio sin considerar que él no es músico y que ciertos aspectos se le pueden escapar. Aun así, si la relación es buena, puedes ir explicándole las acciones que vas desarrollando y su presencia, lejos de ser un inconveniente, será altamente positiva.

2.2.1.4 ¿Qué relación mantiene con el Ingeniero de Sonido?

R A Nunca he tenido ningún problema. Nos hemos entendido bien porque ellos han sabido hacer su trabajo y yo no me he metido en su labor.

B B Es una relación correcta. Yo tengo claro lo que quiero en grabación y trato que él plasme técnicamente esas ideas.

E E Como con el resto del equipo, siempre fue correcta y de estrecha colaboración.

J N Para contestar esta pregunta debemos diferenciar entre el Ingeniero de grabación de las musicas y el Ingeniero de mezclas de la película

Con el primero es una relación de matrimonio absoluto. El ingeniero de sonido es el artífice de hacer efectivas las ideas que tienes sobre cómo ha de sonar tu musica una vez grabada. Partiendo de ese planteamiento es fundamental la persona que va a llevar a cabo desde un punto de vista técnico y creativo esa labor. Sobre todo cuando se considera como es mi caso que el ingeniero de sonido es algo más que un mero técnico. Si sabes con quién vas a trabajar puedes contar también con las aportaciones creativas de esa persona. Es una relación de tal entendimiento y complicidad que llevo grabando con la misma gente veinte años. Precisamente sale ahora un compacto de recopilación de bastantes películas — *Nunca es tarde* de Armuñan, *Extramuros* de Miguel Picazo, los *Lutes* de Vicente Esquilache — y en los créditos aparece José Vinader como ingeniero de grabación y mezclas de la musica de todas las películas excepto *Nunca es tarde* que está mezclada por Juan Vinader y *Lo mas natural* de Josefina Molina que está mezclada por Oscar Vinader.

En cuanto al ingeniero de mezclas la situación es distinta y ha evolucionado para mejor a lo largo de mi carrera. La destrucción del valor narrativo de una gran parte de las musicas de las películas se debe a los ingenieros de mezclas que han seguido un concepto completamente erróneo de lo que es la musica y la mezcla como combinación de elementos sonoros. Por suerte ultimamente he podido trabajar con ingenieros de mezclas con una profesionalidad altísima. Las películas más recientes están mezcladas en Barcelona con Ricard Casals y en Londres o aquí en Madrid con Ray Gillon. Con estos sí he podido establecer una relación más fluida, de mayor entendimiento y más cercana a la que mantengo con los ingenieros de grabación de la musica.

S M Muy buena por regla general. Cuando mejor es el estudio en el que grabas percibes mayor preocupación tanto en el proceso como en el resultado. La única dificultad se plantea en convencerles del timbre que han de sacar a determinados instrumentos como el piano. Suelen ser técnicos que trabajan en el mundo del pop, el rock, etc. y les cuesta llegar a una sonoridad más clásica.

A P O Le expongo mis deseos. Acato sus sugerencias. Él conoce muy bien los *standars* de un registro y el sonido es una cadena que hay que respetar en todos sus pasos. Aun mucho más que la imagen y sus etalonajes.

G G S Siempre «acorde»

J S Aunque depende de la persona suele ser buena. Con los que grabo la musica procuro no marearles. Soy bastante rápido grabando y no le doy muchas vueltas a las cosas. Trato de ser lo más efectivo posible. Con los mezcladores de la película el trato es también bueno. Junto al director le indico lo que quiero y poco más: subir o bajar en tal o cual punto, etc.

Tanto en un caso como en el otro siempre aprendes cuestiones técnicas y coges experiencia que es positiva para tus nuevos trabajos. Tengo además un amigo que es técnico de sonido y que asiste a las grabaciones para darme su opinión.

B F Cuando llevas años trabajando en esto acabas recurriendo a los mismos estudios y siempre que puede ser a los mismos técnicos. Te sientes cómodo y buscas a la gente que está en tu línea que comprende lo que quieres en cada momento. Por ello la relación es muy fluida, íntimamente creativa, hasta el punto que esos técnicos podrían mezclar los bloques sin que estuviésemos presentes.

L M Hay dos ingenieros distintos: el del estudio de grabación de las músicas y el de mezclas de la película.

Con el primero la relación es estupenda porque además solemos trabajar casi siempre con la misma gente y eso te garantiza a priori un alto grado de entendimiento.

Con los mezcladores hay de todo, depende. Yo he tenido una par de experiencias desagradables con mezcladores que se han mostrado muy reticentes en su trabajo. Algunos tienen una acusada tendencia oscurantista. Como los religiosos de la Edad Media creen que los únicos que saben son ellos y no quieren que nadie más sepa porque el que tiene el saber tiene el poder. Lo que se puede o no se puede hacer solo lo saben ellos, el director o la gente del cine no. En este clima es fácil que surjan roces entre los músicos y los ingenieros. Pero creo en definitiva que es un problema de personalidad. Es gente que cree que los músicos no tenemos ni idea de sonido y no se dan cuenta que ahora, en los tiempos que corren, sabemos de técnica sonora muchísimo. Es evidente que hace cuarenta años el músico iba a un estudio, le ponían un micrófono, el papel para tocar, grababa y se acabó. Pero ahora los músicos nos pasamos todo el día manejando ordenadores, todo tipo de aparatos de grabación y de procesamiento de sonido y sabemos cómo sacarles partido.

En cualquier caso son situaciones atípicas y no puedes olvidar que es una relación de trabajo en la que te tienes que entender. Él está manipulando tu música y poniéndola en la película, entonces estás obligado a llegar a un acuerdo sobre cómo trabajar la banda sonora.

2.2.1.5 ¿Cómo suele ser la relación con los músicos?

R A Ha sido muy buena, fenomenal, han entendido y respetado mis obras. Siempre he trabajado con un reducido grupo de amigos, o del campo sinfónico o del jazz, etc.

B B Muy buena, de ponerles el papel delante que toquen y punto. En general no dan pie a más, no es posible ningún otro tipo de relación.

En cuanto a la fidelidad que tienen con mi música, suelen quejarse de que es difícil. En esto habría que distinguir entre dos tipos de músicos: el clásico y el rock. Este

último es más abierto Te ofrece ideas puede improvisar mientras que el clásico te toca lo que está en el papel y punto y bastante que te toca eso Luego se quejan mucho porque no les gusta lo que hacen se aburren bastante Los músicos con los que puedes contar habitualmente son funcionarios de las orquestas que vienen para sacarse un dinero y no trabajan con el menor interés Entonces te dicen que es muy difícil lo que has escrito y a mí me desconciertan bastante ¿Cómo que esto es muy difícil? Esos señores se supone que saben tocar *La consagración de la primavera* Coge al azar una partitura de las mías y mira ¿es eso difícil de verdad?

Por otra parte utilizan todo tipo de artimañas se pasan el tiempo mirando el reloj Si falta poco para acabar ralentizan el trabajo para pasarse de hora y cobrarte más etc Incluso cuando estás ante una formación grande percibes entre esos músicos clásicos' tensiones entre ellos que en algunos casos son escandalosas Es todo un mundo

E E Fue impecable

J N Acercarse al trabajo de una forma fácil lógica pensando en el resultado facilita que la comunicación con los músicos sea sencilla Como director este oficio me ha dado una especie de sentido de la concreción Oigo la música una primera vez y sé exactamente dónde hay errores el fallo o el punto que se debe corregir Cuando dirijo un concierto suelo conseguir un buen sonido de la orquesta realizando muy pocos ensayos porque no divago paso un tema e inmediatamente hago indicaciones precisas a los intérpretes sobre cada uno de los elementos que no me agradan o que hay que mejorar Puede que desde un punto expresivo con más horas de ensayo pudiera salir mejor pero desde el punto de vista técnico de planteamiento de tempos matices afinación etc me he acostumbrado a trabajar muy aprisa

Con este sistema de trabajo los músicos se sienten muy a gusto porque a ellos tampoco les gusta la divagación El abc del director es no decir jamás a la orquesta *otra vez* sin explicar por qué se pasa nuevamente la pieza o el fragmento Entonces cuando te enfrentas a una orquesta e interpretas una obra y no dices *otra vez* sino que das indicaciones precisas y exactas sobre tal o cual compás instrumento o sección que no está funcionando como tú quieres este tipo de trabajo muy concreto muy directo muy de resultado inmediato favorece una relación muy buena con los músicos A estos les gusta grabar conmigo porque saben que no pierdo tiempo y que la música es lógica de tocar

S M La ventaja de trabajar con amigos es que se implican en lo que hacen Además les gusta y se divierten haciéndolo con lo cual todo es muy fácil

A P O Ha sido siempre excelente ¿Cómo no voy a estar agradecido por ejemplo a Jaime Pérez por su manera fabulosa de tocar el clarinete o a Pedro Iturralde y a tantos otros? Hay que ser agradecidos

Yo a lo mejor por simplificar ponía notitas y ellos me lo completaban con octavas con otros recursos o llegaba un momento que ponía cifrados y ellos leyendo a primera vista oyendo la melodía y el ambiente en el segundo ensayo ya incorporaban todo su perifoneo. Contribuían decisivamente al resultado de mi música.

Ahora esto es cuando consiguen superar su vanidad, pues no siempre ha sido así con todos los instrumentistas. Tienes que ceder un poco. Y pedirles algo. O mucho. Que ellos también se sientan protagonistas. Posiblemente ni viento ni madera ni percusión te ponen esos problemas, es un conflicto que parte de la cuerda.

El número de ejecutantes no es siempre el que debe ser. Eso sí es un handicap.

GGS: Excelente y cordial. Yo nunca he tenido problemas y he grabado en España, en México, en París, en Roma. Casi siempre he trabajado con los mismos músicos. A base de trabajo y esfuerzo tuve una colaboración con la orquesta impresionante. Ellos sabían lo que tenían que hacer y trabajaban con verdadero interés.

Suelen ser muy disciplinados aunque al principio (años sesenta) aquí menos. No me refiero tocando, que en eso son todos profesionales, pero sí en la puntualidad de acudir a la grabación. Les citabas a las diez de la mañana y a las diez y cuarto aparecían cuatro o veintidos y eso no podía ser. Afortunadamente esto se ha corregido.

JS: En general buena, pero depende. Por una parte, de si hay presupuesto y cobran o graban por hacerte un favor. Y por otra, del tipo de gente, del músico. Cuando pagas parece que tienes derecho para exigirles mayor entrega en lo que están haciendo y en esto encuentro un cierto vicio en los intérpretes habituales que trabajan para cine.

No obstante, salvo casos excepcionales, la gente con la que he trabajado se ha comprometido dentro de sus posibilidades con lo que les pedía. La mayoría han vuelto a repetir conmigo en otros trabajos.

BF: En cuanto a los músicos pasa algo parecido. Después de tantos años juegas con un equipo de gente, una agenda de colaboradores, de la que sabes que funciona y que puede ofrecerte en cada momento.

Con esos músicos, más que ser los intérpretes de tu música, se trata de que sean y lo son, tus amigos, tus colegas. En ese sentido siempre hemos preferido a un músico 'peor', menos técnico o virtuoso pero que te aporte cosas, que sea creativo y sugiera ideas a una máquina de dar notas pero que sea un estrado.

LM: ¿Es que yo soy músico? Siempre llamamos a gente con la que ya hemos grabado antes, que son amigos con los que tengo una relación de muchos años, excelente.

2 2 2 El espectador

2 2 2 1 ¿En que medida considera la función del lector oyente al componer?

R A Parto del supuesto que la música no debería sobresalir del resto del texto. Por ello, no trato que haya una respuesta específica a mi música, pero sí es cierto que, por ejemplo, en *La Petición*, fui al cine el día de la presentación a conocer la respuesta del público en el bloque final de ocho minutos de música.

B B Está claro que lo que procuro, por encima de todo, es conjugar eso con las expectativas del director. Por eso te decía antes que no hay que poner música a las ideas del director sino a las imágenes que hay ahí. Yo intento ver la película como primer espectador para hacer la música que desean los espectadores. Dentro de eso, si el director tiene un *caprichito* y a mí no me parece un disparate, pues lo incluyo, pero primero valoro la respuesta del espectador.

E E La considero esencial, pues trabajábamos para un público.

J N De forma absoluta. Si el fin que persigo es comunicarme, resultaría absurdo no plantearse la figura del interlocutor. No de forma individual sino como una identidad colectiva y diría, incluso, que pensando en un cierto nivel de espectador. No creo que exista el espectador universal —las películas tampoco se dirigen a ese espectador teóricamente universal—, pero sí creo en el espectador como destinatario, y en este sentido busco que la comunicación sea con el grupo o sector más amplio posible.

S M Para mí es fundamental. En el cine tienes que pensar que esa música que estás componiendo, a la vuelta de unos meses, va a estrenarse en una sala donde hay un público que está ahí para que le guste.

A P O Pensar en el público ni puede ni debe ser nunca una finalidad del compositor de cine. Puede haber una balada, un tema explosivo, como por ejemplo, en *Solo ante el peligro*, pero tiene que ser una película de tal enjundia, de tal entidad, que permita esa digresión musical. La música de Ennio Morricone creo que va por ahí, cuando puede.

G G S Al componer, tu trabajo consiste en identificarte con el guión y el director. El lector oyente suele aprobar lo que has hecho si es correcto.

J S Yo sí pienso en el público. Lo que hago quiero que le guste y, personalmente, me encantaría que saliesen del cine tarareando mi música.

L M y B F Muy poco. Una de las ventajas del cine está en que liberas buena parte de la preocupación sobre las ventas, las críticas y los conciertos, que es uno de los aspectos que más te agobian en el mundo del disco. En el cine, al único que verdaderamente le tiene que gustar es al director. Si le satisface, has acertado.

2 2 2 2 ¿Deja opciones a los espectadores para que completen su obra o por el contrario su mensaje es hermetico unico direccional?

R A Yo escribo la musica como la siento con esas imágenes escuchandola como un espectador más Esa es la musica que sale y ese es el sentido que me gustaria recibiesen los demás

B B Cada espectador es distinto Sus motivaciones y experiencias son diferentes y eso influye en la percepción que tiene de la pelicula No obstante cuando yo me pongo en el lugar de ese primer espectador trato de hacerlo pensando en una idea más o menos definida Es decir que la musica que voy a poner a esas imagenes refleje en alguna medida un contenido más o menos claro especifico

E E Creo que lo segundo Prefiero dejar un mensaje cerrado

J N En la construcción de la musica trato de ser muy claro lo cual no significa que con ello caiga en lo evidente Busco ser preciso y que la ambivalencia de sentido o lectura que no la ambigüedad se produzca en la fusion de la musica con la imagen El mensaje que ha de recibir el espectador no tiene por qué ser univoco pero lo que no puede producirle en ningún caso es confusión

Por ejemplo en la secuencia final de *Bwana* realizo una yuxtaposición de dos elementos musicales completamente distintos y extraños entre si que han aparecido independientes a lo largo de la pelicula –unas voces femeninas realizando una especie de heterofonia libre sobre una melodia popular africana y un grupo de cuerda sosteniendo una armonia tonal– A pesar de la combinacion de dos elementos tan dispares en la musica el mensaje que recibe el espectador en la unión de esta con la imagen es demoledor claro y contundente Musica e imagen no son ambiguas en si mismas pero tampoco redundantes Sus significados no se suman se complementan

Por lo tanto tampoco trato de cerrar significados El lenguaje cerrado es otra cosa Atiende más al concepto de lo univoco imagen y musica como conjunto clausurado en el que el espectador sólo puede realizar una unica interpretación En principio no es eso lo que busco a menos que en un momento concreto se pretenda conseguir ese efecto

S M Creo que es más poetico que la musica no cierre demasiado por su propia naturaleza ambigua Que en vez de evidente sea sugerente Que permita una doble triple o cuádruple interpretación es mas interesante

A P O Si la musica es acertada no dejo opciones (aunque se puede acertar de muchas maneras) Si no es acertada ¿vaya si dejo opciones!

G G S El mensaje del compositor debe ser hermetico Si hay critica eso viene después

J S Me satisface que el publico pueda disfrutar con mi musica y que esta les sea sugerente pero también pretendo ayudar con ella al director a contar su película En este sentido la musica cierra algunas especulaciones que la imagen puede dejar abiertas y viceversa

L M y B F Depende del sentido de la historia Unas veces quieres que cierre y otras que abra Conectando con la anterior pregunta en este sentido si piensas en el espectador Es decir cuando estamos buscando el concepto de la musica tratamos de interpretar las reacciones de la gente para saber qué es lo que podemos aportar con la musica Ahora bien no piensas si la musica le va a gustar o no valoras al espectador como colectivo que se involucra en una historia

En *Entre rojas* hay dos escenas que responden cada una a criterios diferentes En una de ellas la directora queria que la musica remarcase la tensión de un intento de fuga Para fortalecer esa angustia realizamos el bloque en vez de un compás normal en un 7/4 que al ser un compás de amalgama te tensa más aun porque cuesta seguir el ritmo En la otra secuencia lo que se pretendia era toda lo contrario que la musica sirviese para disparar la imaginación Una reclusa ve un billete de metro y ese elemento externo a la cárcel le sirve para evadirse de la realidad que vive

3 PROCESO

3.1 Preparacion

3.1.1 ¿En que momento toma contacto con el proyecto?

R A Depende de si trabajaba para cine o para televisión En Cine con el grupo de Sevilla llegué a estar hasta seis meses trabajando con ellos en el guión antes de empezar Yo les decía que no creia que pudiese aportarles mucho pero ellos insistían que así interiorizaba la historia los personajes y puede que llevasen algo de razón

Sin embargo normalmente cuando viene el director a ofrecerte trabajar y te pasa el guión ellos ya están rodando Incluso en *La Peticion* Pilar Miró me visitó al principio unicamente para que buscara musica de baile del siglo XIX Cuando no la encontró me pidió que la compusiera yo

B B Cada vez los directores parece que son más sensatos aunque la verdad es que la norma es entrar en contacto muy poco antes de empezar a rodar Me llaman más o menos una semana antes de rodar lo cual se entiende porque antes tienen un trabajo agotador la preproducción el casting las localizaciones y si son guionistas aun más Aunque hay de todo A veces me mandan un primer guión cuando faltan tres meses para iniciar el rodaje pero lo normal es que me entreguen el guión una o dos semanas antes que yo lo lea y que luego lo comentemos

Hay casos extremos en que me han llamado con la película terminada de montar pero nunca ha sido con la gente con la que trabajo habitualmente

E E Yo empezaba a trabajar cuando el productor Iquino me pasaba el guión de la película Siempre trabajé a priori de las imágenes

J N Como actualmente trabajo con muy pocos directores —fundamentalmente con Imanol Uribe Vicente Aranda y esporádicamente una película sí y otra no con Pilar Miro— ya me he acostumbrado a trabajar de una determinada manera y me resulta muy difícil cambiarla Por ejemplo en las dos películas que estoy haciendo ahora *Bwana* y *El Perro del hortelano* he entrado en contacto con ellas desde la primerísima versión del guión y a veces con Vicente desde la misma idea Incluso hablamos y discutimos sobre los proyectos este resulta más apetecible que este otro

La estrecha amistad que mantengo con estos directores hace que yo me implique en los proyectos desde el principio Además como es lógico todas las historias que plantean son historias en las que me implico porque me interesan ideológica estéticamente etc Son directores muy personales con los que tengo muchas coincidencias y las mismas preocupaciones que plantean en sus películas Entonces te encuentras en un proceso en el que entiendes perfectamente lo que están diciendo sabes lo que quieren expresar y lo apoyas Casi ya no hace falta hablar es un trabajo fantástico En *Libertarias* —que es la película que acabo de grabar para Vicente— no sé solo lo que está diciendo y de qué está hablando sino que conozco el punto de vista desde el que lo hace Por eso lo que yo he hecho con la música es reflejar ese punto de vista sobre lo que está ocurriendo en la historia Esto solo se consigue cuando llevas tiempo trabajando con un director y además coincides con él en terrenos que no son estrictamente profesionales

S M Tanto al director como al productor les pido que sea cuanto antes En las tres películas ha sido desde el guión cuando aun faltaban unos meses para empezar el rodaje

A P O El músico se incorpora a la película el último cuando está el presupuesto gastado o casi gastado y cuando la ilusión de la película suele estar mermada

G G S Normalmente —te vuelvo a referir que no ahora que no hay orden ni concierto— en estos últimos años lo primero ha sido leer el guión para hacerte una composición de lugar A continuación te pasan la película y ves en imágenes lo que has leído Luego viene la lectura con el director *aquí quiero esta música este tipo* Y por último papel pautado piano o mesa y a trabajar

En la primera época era un trabajo muy complicado porque después de terminar la partitura había que grabarla con orquesta. Entonces tenías que limitar el bloque a la grabación en directo. Resultaba difícil sobretodo encajar determinados efectos que habías hecho con la música y que tenían que entrar en un punto concreto de la imagen. Era una labor de compositor/director de orquesta muy compleja porque el cronómetro no se para y si entraba un efecto al minuto y veintidós segundos tenía que entrar como fuese. Así que te veías en verdaderos aprietos. Tan pronto ibas demasiado lento te dabas cuenta que no llegabas y tenías que acelerar a la orquesta como ibas demasiado aprisa y tenías que ralentizarla.

Después de muchos años de trabajo tuve la suerte de entenderme a la perfección con la orquesta y esas dificultades se resolvían con cierta soltura. Pero después de muchos años. Hoy en día con la informática nada de esto es necesario. Ahora lo que hemos pasado los de mi generación solo nosotros lo sabemos.

J S Depende. Muchas veces entro al principio del todo cuando sólo es un proyecto como es el caso de *Besos y abrazos* o ciertos cortometrajes que he hecho donde ya conocía al director. Sin embargo en otras ocasiones entras cuando la película está casi acabada rodada y montada.

B F Generalmente antes de empezar a rodar cuando la película está preparada. Un dato curioso es que en casi todas las películas que hemos hecho ha habido que grabar música antes de rodaje porque se necesitaba como play back. Por eso comenzamos a trabajar antes de tener imagen montada.

L M Depende cada proyecto es distinto. Por ejemplo en *Entre rojas* estábamos ya involucrados muchos meses antes de empezarse a rodar. Incluso te diría desde que la «Rubia» decidió ser directora hace seis o siete años y ya hablábamos de cómo iba a ser su primera película. En cambio en *La ley de la frontera* nos encargaron la música con la película ya montada con fechas de mezclas finales diez días después y tan sólo ocho días para componer y grabar. Gracias en este caso que un año antes ya habíamos leído el guión nos había gustado mucho y teníamos claro lo queríamos hacer en esa película si la llegábamos a realizar. Por eso la pudimos hacer si no hubiese sido imposible con ese margen de tiempo.

3.1.2 ¿Se documenta de forma paralela a las exigencias del realizador o los contenidos del guión?

R A No suelo buscar material previo. Me sitúo desde el propio guión.

B B Si a veces tomo referencias de alguna música que me interesa escucho una canción o un tema de un disco determinado o busco referencias en cuadros etc.

E E Si me documento pero no en el sentido de buscar información bibliográfica.

J N No es algo que me resulte necesario aunque en ese intercambio de ideas sí es cierto que miras cosas que estás atento a todo lo que puedes aportar a la película

S M Hasta ahora no ha sido necesario porque han sido películas realistas. Caso diferente sería el de una película exótica o histórica que precisaría la búsqueda de un determinado ambiente espacial o temporal

A P O Sí. Generalmente y a fondo. Pero para salir luego huyendo a la hora de la creatividad. Nunca escribo un documento

G G S No. Nunca he querido dejarme influenciar. Insensiblemente en el subconsciente aunque tu no quieras te dejas arrastrar y eso es peligrosísimo. Yo prefiero no escuchar nada. Arrancar de cero

J S Sí. Suelo preguntarles a los directores qué música ven ellos y en ocasiones te orientan sobre determinados estilos. Entonces acostumbro a escuchar muchas referencias para centrarme en lo que quieren para asimilarlo

B F Sí y bastante. El director te da unas pautas sobre lo que quiere en la película y sobre eso nos documentamos, buscamos información y se la comentamos al director

En trabajos que hemos hecho para elegir un determinado tema popular que aparecía era necesario tener cierto rigor histórico que aquel material que seleccionabas fuese coherente. Es el caso de la serie sobre *Blasco Ibañez* que estamos haciendo en estos momentos. En un capítulo aparece una tuna cantando. Entonces hemos necesitado buscar información, partituras sobre las canciones que cantaban en aquellos momentos con el fin de elegir la más adecuada

Por otra parte sí el director ve que te involucras en su película que trabajas intensamente en ella y le planteas aportes confía en que le has entendido y se relaja lo cual viendo las tensiones a las que está sometido es un alivio para él y para ti

L M Siempre que hace falta es un trabajo que me gusta. Cuando la película lo precisa buscamos discos, libros y documentos que puedan darnos pistas sobre la orientación de la música. En la serie de *Blasco Ibañez* hemos aprendido mucho sobre música popular valenciana. En este caso estuvimos en Valencia recorriendo librerías buscando partituras de música popular y hablando con Asins Arbó —excelente especialista en la materia— que nos ayudó a localizar repertorio para bandas de finales del siglo XIX

3.1.3 ¿Como trabaja habitualmente a partir del argumento sobre el guion literario o técnico sobre un copion o con el montaje finalizado?

R A Normalmente empiezo a trabajar sobre el guión un guión técnico. Primero tomo notas hablando con el director sobre lo que este quiere luego minutamos y por último voy a moviola

B B A mí no me gusta nada ir a los rodajes porque tengo la sensación de estar molestando. Aparte son un aburrimiento. Por eso yo empiezo a trabajar siempre sobre el primer copión. El guión me sirve para orientarme sobre la historia, pero es cuando veo la imagen montada cuando empiezo a trabajar.

E E Lo hice siempre sobre guión, tomando nota de las ideas del productor y adaptándome posteriormente al copión y al montaje. He intentado tratar de contar historias con mi música.

J N Habitualmente comienzo a trabajar en abstracto desde el guión para acercarme a la idea narrativa que propone. Cuando se ha empezado a rodar, viendo imagen, obtengo la estética general de la película a través de la fotografía, el vestuario, la calidad de la imagen, la línea interpretativa. Posteriormente, cuando la película está armada, es cuando sabes qué necesita a nivel estructural. Tanto desde el punto de vista expresivo, que eso ya lo puedes haber ido intuyendo, como fundamentalmente desde el punto de vista estrictamente formal.

El trabajo concreto de composición se inicia siempre con un primer visionado en proyección. Me gusta tener una impresión de la imagen a su tamaño porque los ritmos no se perciben de la misma manera en una pantalla grande que en una pequeña.

S M La primera idea me la da el director, pues cuando hablo con él todavía no he leído el guión. Me lo cuenta por encima y me da unas indicaciones muy generales. Entonces empiezo a componer, pero pensando exclusivamente en el ambiente general. Dejo correr las ideas y comienzo a realizar bocetos muy genéricos a través de los cuales busco esa especie de ley general que dote de cohesión a las diferentes músicas de esa película, que pueden ser muy distintas incluso en estilo, pero que partirán de un sólo tema o de una sola idea.

A P O Cuando me llaman para hacer una música, me dan el guión que la mayoría de las veces luego se modifica. Pero yo nunca trabajo sobre el guión, ni siquiera me oriento en él, ni siquiera en las buenas películas.

A mí lo que me orienta es la imagen. Inmediatamente después de la imagen — generalmente montada o incluso sin montar — el tono fotográfico que es como una voz interior, una sinestesia que me habla de la profundidad, y luego si puedo el tono de recitado, cómo hablan los personajes, cual es la música del diálogo. En el caso que tengas indicaciones de los efectos, aunque esto se suele trabajar posteriormente, también te ayuda. Y el montaje te da una idea del conjunto, de la sinergia de todos esos valores.

Mis compañeros músicos me decían: 'Antonio, tu ves el cine por un agujerito' — sabían que yo era cámara —. Yo veía la música de cine como el elemento que le falta al encuadre para completar su sentido, su comunicatividad. Un encuadre no es lo que se coge

sino saber elegir de qué se prescinde. En la música ocurre algo parecido: es saber seleccionar un aspecto sabiendo que se prescinden de otros muchos. En cualquier caso, en mi caso el conocimiento y mi trabajo como cámara, fotógrafo, etc., ha configurado mi forma de hacer música para cine.

G G S: Hay muchas veces que, al ver la película por primera vez, te sugiere una idea. E inmediatamente la escribo allí donde esté. Pero no es el caso más habitual.

Ahora, con los procedimientos nuevos de vídeo, no hay problema. Ves la película, las veces que te haga falta, hasta que te surja la idea.

J S: Del guión no me fío. Un guión en cine no es nada. Es el equivalente de los planos de una casa: hasta que no se construye, no ves realmente cómo queda. Prefiero componer con la película montada y, a ser posible, con el montaje definitivo. Eso no quiere decir que no le dé cierto valor al guión. De hecho, me gusta leerlo e incluso voy al rodaje para ir tomando el pulso al ambiente de la película, para ir madurando ideas. Ahora bien, no pongo una sola nota hasta que no tengo la película montada. Para poder componer necesito ver muchas veces las imágenes.

B F: Nosotros, como te decía, comenzamos a trabajar ya desde el propio guión. No escribiendo cosas concretas, pero sí discutiendo sobre el ambiente, apuntando ideas y documentándonos.

L M: A mí personalmente me gusta leer el guión antes de que rueden y empezar a anotar cosas. Si puedo, porque el tiempo con el que cuentas te lo permite, me gusta componer en el vacío a partir del guión, metiéndome en la historia. Luego ir a los rodajes siempre que puedo, y ver visionado de imagen. De esta manera, puedes ir enseñándole al director bocetos sobre lo que se te va ocurriendo a medida que se desarrolla el rodaje.

3.1.4. *¿Es para usted el punto idóneo para comenzar?*

R A: Así fue siempre.

B B: Sí.

E E: S. Ese fue el método a lo largo de muchas películas y, como en todo, adquieres un cierto hábito.

J N: Sí.

S M: Sí. Más tarde, desde luego, no me gustaría, aunque sé que muchas veces se hace.

A P O: Sí. El acercamiento es: dejamos a un lado el guión y pasamos directamente a la moviola con la imagen ya premontada y, en segundo lugar, una visión más completa con diálogos y donde se toman tiempos para la música.

G G S: Hasta ahora lo ha sido.

J S Si No entiendo que se pueda escribir música por ejemplo a partir del guión sin disponer de tiempos etc

B F Creo que si porque aunque no escribes nada definitivo hasta tener los tiempos concretos de los bloques esta forma de trabajo te permite implicarte enamorarte de la historia

L M El caso ideal pasa necesariamente por tener tiempo Tan simple como disponer de tres meses para hacer la musica en vez de tres semanas El punto idóneo para empezar a componer es desde el guión un poco en abstracto A lo mejor luego no sirve para mucho lo que has realizado pero por lo menos sirve para orientarte

3 1 5 *¿Como prepara la construccion de su musica? ¿Planifica la totalidad o parte de pequeños elementos que le lleven progresivamente hasta el final?*

R A Me gusta componer la estructura general de la pelicula trabajarla de principio a fin y luego entrar en los detalles

B B Procuro tener claro en primer lugar qué tipo de trabajo requiere la pelicula Casi siempre planteo la estructura global de la musica pero muy genéricamente para saber cómo va a desarrollarse dónde están los puntos de tensión y cómo se ha de llegar a ellos etc

E E Planificaba la totalidad y luego iba a los detalles

J N A mi me gusta plantearme la película en su totalidad aunque en principio sea de una manera muy abstracta Pensar en el esquema general que presenta y en los diferentes ambientes que puedan aparecer con el fin de tomar las decisiones necesarias a nivel de estructura y sucesión de bloques para que la musica en su globalidad responda a la idea que te has hecho de la película En esto luego tienes que considerar que hay películas que te permiten un planteamiento a nivel estructural mucho más global que otras

S M En primer lugar a partir de la conversación con el director desarrollo los distintos tipos de música que hagan falta —normalmente tres o cuatro— Desde ahí elaboro un bloque diferente para cada escena aunque responda al mismo tipo porque siempre hay diferencias de duración desarrollo instrumentación

A P O Yo siempre voy de lo general a lo particular nunca empiezo por una idea El paso previo es preguntarme ¿qué estoy haciendo yo? Pues estoy haciendo una comedia o una comedia de costumbres ciudadanas o rural etc Inmediatamente llegan los convencionalismos una comedia de teléfono blanco lleva una musica amable una romántica pide los violines una comedia rural pide un oboe un fagot una trompeta lejana o una flautita Estos convencionalismos hay que aceptarlos por que son un medio de comunicación (La huida de los convencionalismos pasa por conocerlos a fondo)

A veces contradecir los arquetipos te funciona Morricone lo hace muy bien Yo tambien me he jugado muchas veces el tipo y es lo que hay que hacer buscar lo nuevo Por ejemplo en *El espontaneo* puse música barroca tipo Vivaldi o Teleman a una historia que para nada sugeria en principio ese estilo En las películas en que no he arriesgado he tenido la sensacion que no he funcionado tan bien

Hay que ir del miedo a la satisfacción y no de la indiferencia a la indiferencia Algunos compositores de musica de cine trabajan demasiado el sonido juegan en exceso con la estereofonia con la acustica con el sinfonismo El arco de tu musica debe seguir no un lirismo propio sino el lirismo de la historia de la película ¿Hablamos de una musica para el cine o de una musica que inmediatamente va a pasar a ser un listado de temas para un disco? (Como se dice ahora *una banda sonora* Banda sonora a la que se ha privado del resto de sus componentes sonoros diálogos efectos efectos sala de archivo anillos etc Pero *banda sonora* es un termino que vende)

G G S Esa decisión te la hace tomar la imagen

J S Yo acostumbro a ver la totalidad de la película Estudiar qué le pide a la musica y desde ese punto comienzo a pensar en los diferentes bloques

B F Cuando está hecho el primer montaje ves la película entera y el director te va indicando dónde ve él la musica Sobre ese proceso comenzamos a trabajar Vamos de lo general la película como unidad a lo particular cada bloque en su situación concreta

Esto no implica que tengas que componer en la secuencia crónica A lo mejor compones primero el bloque cuarto luego el primero después el decimo etc segun te resulten más atractivos difíciles o fáciles

L M Primero tratamos de encontrar el enfoque o tono global de la musica hablando con el director sobre que quiere qué pretende de la película Luego analizamos parte a parte cada uno de los bloques y me organizo elaborando diagramas agrupándolos por temas

Hay veces sin embargo que lo que haces es componer sin mas preámbulos Con Azucena pasó algo de esto Sin haber visto apenas proyección de la película compusimos seis o siete temas en vacio Se los enseñamos le gustaron y a partir de ahí aunque luego habia que ajustar lo cierto es que ya teniamos la base de la película la musica estaba compuesta En otros casos como la serie de Berlanga tienes que ir trabajando por fases lo cual siempre resulta más fatigoso

3.1.6 En el caso que no fuesen coincidentes ¿que valoraria mas la sensacion que le proporcionan las imagenes o las sugerencias del realizador?

R A Siempre el criterio del realizador El es el dueño de su película

B B La música como ya hemos hablado debe responder fundamentalmente al espíritu de las imágenes que uno ve una vez están montadas. De nada vale que el realizador o el guionista o quien sea tenga unas ideas estupendas si luego eso no se traduce en que las imágenes tengan ese carácter excepcional. Así pues mi criterio es seguir lo que las imágenes ofrecen y piden. Ocurre que eso normalmente también lo tienen claro los directores y es fácil llegar a un acuerdo sobre este aspecto. Es decir rara vez uno se ve en ese conflicto.

E E Pretendi siempre amalgamarlas.

J N No suelo encontrarme en esta disyuntiva y si alguna vez me encontrase trataría de llegar a un entendimiento.

S M Hago lo que me parece mejor. Como luego el director tiene plena libertad para si quiere cambiarlo —yo no estoy para protestar— no hay ningún problema de ese tipo.

A P O Hay que tratar de conciliar ambas. Llegar a un acuerdo sobre lo que necesita la película que es lo verdaderamente importante. Hay muchos hallazgos de rodaje post guión que hay que confirmar.

G G S Nunca se ha dado una contradicción entre lo que el director me pedía y lo que yo observaba en imágenes. Aun así en los casos que me chocaban hablaba con el director para exponerle mi perspectiva y luego que él decidiese.

Por lo que respecta a los momentos dónde va la música el que manda es el director pues él es dueño absoluto de la película. Si dice que va música en tal punto no le digas que no porque no te lo va aceptar. Te dicen los lugares y además suelen acertar.

J S Considero que el realizador es el que tiene derecho a cargarse la película y que yo no soy más que un eslabón más en la cadena. Cuando por ejemplo me dicen *arreglame esto* yo siempre digo lo mismo: ni arreglo ni estropeo nada. Es el director el que ha de decidir sobre lo que quiere o no para su película. A mí me da unas directrices y yo soy fiel en la medida de lo posible a lo que me pide.

B F En esto lo tenemos muy claro. Cuando se da este caso tratamos de convencerle de cómo lo vemos nosotros. Le dices que eso no lo ves así que se puede probar de otra manera y que si quiere lo hacemos de las dos formas para que lo vea compruebe y elija.

L M Esto ocurre sobretodo cuando el director no sabe manejar el lenguaje musical y por lo tanto no es capaz de pedirte claramente lo que quiere. Cuando realizamos dos versiones —la que nos pide y la que nosotros vemos— suele funcionar más en general la que nosotros proponemos.

3 2 Hallazgo de Ideas

3 2 1 *¿Parte de una idea previa definida o de una multiplicidad que va poco a poco dilucidando?*

R A Trabajo rápidamente sobre una idea y me pongo a componer. En ese sentido no busco mucho. Creo que tampoco hay tiempo para pensárselo dos veces.

B B Ambos casos. Hay veces que lo tengo tan claro a la primera que mientras la estoy viendo ya escucho la música y otras que me vuelvo loco y voy desechando viéndola una y otra vez hasta que doy con la idea. Depende. Lo que no se es si de mí, de la película del director o de qué.

E E Una sola. Si no era aceptada la sustituía por otra.

J N Lo ideal es poder desechar ideas, trabajar con una cierta variedad que te permita pensar posibilidades diferentes. Te sientas y escribes algo, lo dejas. A veces, como un magnetofón pequeño y lo echo en el coche porque a lo mejor yendo de aquí a Madrid se me ocurre una idea, la canto y queda grabada. Luego, unas cosas te sirven, otras no.

S M Lo segundo. Voy realizando bocetos sobre varias ideas hasta que encuentro una que me gusta, que me parece la idónea y que es la matriz de todo, la célula original. Tanto de concepto como de estilo, de notas, etc.

A P O Como te he dicho antes, me gusta que la música nazca de una idea global que tenga que ver con lo que nos cuente la película, la imagen. No me gusta para nada comenzar a trabajar sobre una idea melódica o algo parecido.

G G S Eso es complejo porque tú puedes estar muy ilusionado con una idea y resultar que estabas equivocado. Por eso suelo citar al director para que escuche el tema de la película y me dé su opinión. Acostumbra a ser una idea que surge como material melódico porque desde ahí ya lo puedes desarrollar de mil formas distintas.

J S Al trabajar con tan poco tiempo no puedes desechar ninguna idea. Tienes que ir a lo seguro. Confiar en una idea y luego ir perfilándola hasta que se convierta en lo que tú quieras.

L M y B F Para empezar a trabajar buscamos pocas ideas. Tratamos de encontrar una o dos que puedan ser útiles porque estén en la línea que necesita la película.

3 2 2 *¿Cuál es su origen?*

R A Es muy difícil saber cómo nace la idea. Seguramente no se puede explicar. En realidad más que nacer hay que construirla. Pensar el género, la forma que vas a trabajar y qué es lo que inspira la historia, qué cuentan las imágenes, qué sugieren.

Cuando surge lo hace fundamentalmente en su aspecto melódico Sin melodía no soy capaz de crear La idea melódica me evoca el resto de elementos

B B Buscar esa idea es lo más importante lo más difícil y lo que más tiempo me toma Es un trabajo parecido al de los actores de meterse en los personajes solo que yo he de meterme en la película entera a través de conversaciones con los directores de ver muchas veces la película de hacer cosas y ver que no funcionan hasta que por fin encuentro lo que yo definiría como el estilo o el camino a seguir Una vez que está eso claro luego todo es un trabajo no mecánico pero si más rápido Lo más difícil para mí lo más comprometido es descubrir cuál es la musica que pide esa película Hay casos muy claros Por ejemplo una comedia ligera sabes ya de antemano cuales son las claves y no tienes que complicarte mucho pensando qué tipo de musica es la que requiere Es seguirla como si fuesen dibujos animados Hay sin embargo películas más complejas en las que tienes que buscar más

¿Que cómo llega esa idea? Pues de repente en un momento dado sin saber cómo ni por qué No sabría explicarlo con palabras pero sabes que llega tienes la sensación que sale por si solo Puede surgir de muchas maneras un ritmo un instrumento un tipo de escala un color o cualquier otra cosa

E E La idea musical parte normalmente del *leitmotiv* argumental

J N Yo empiezo a trabajar habitualmente sobre colores Tengo antes la idea de que colores voy a utilizar qué instrumentos qué densidades orquestales mucho antes de saber cómo va ser la melodía la armonía etc Es un trabajo algo impresionista de búsqueda de texturas

S M Normalmente surge buscando lo que podríamos llamar melodía tema o musica principal de la película El hilo conductor que va a caracterizar la situación central o el protagonista principal y a partir de la cual se deriva todo Normalmente es una melodía

A P O No te puedo contestar al 100 % A lo mejor vas por la calle y te surge una idea Llegas a casa y la comienzas a tocar en el piano Has cogido por ejemplo el ambiente armónico un hilo conductor memorístico o a lo mejor no te dice nada porque ya no recuperas el encanto de ese momento concreto en el que se te ocurrió esa idea

Lo que es cierto es que necesitas estar trabajando para que lleguen las ideas Cuando llevas quince o veinte días sin componer necesitas poner la cabeza en movimiento con lo que sea Y te sientas y dices *voy a hacer un vals* o *un fox* Precisamente algo de lo que no se precise en tu película

G G S ¡Ah ! Eso no hay quién lo sepa Es un mundo muy complejo y no se puede decir *voy a hacer un tema* Lo harás si puedes y lo consigues

Te podría contar muchos casos Recuerdo una película de Antonio Jiménez Rico en la que actuaba de protagonista Maribel Verdu Estuve conversando con Antonio vimos

más o menos por dónde podía ir la música y me puse a buscar un tema de las características que habíamos hablado. Era verano y me fui a trabajar a la manga en una casa que tenemos allí pero no se me ocurría nada. Una semana buscando el tema y aquello no salía. Un día estaba bañandome y de pronto salió como una flecha del agua para apuntar ese tema que andaba buscando y que curiosamente surgió en el momento que menos esperaba.

J S. Suelen ser ideas melódicas a las que prosigue el ambiente armónico. En ese sentido es curioso que el ritmo no aparece casi nunca de forma primaria.

B F. En cada caso puede ser distinto. Cada vez hemos partido de elementos diferentes. Yo creo que se trata de una cuestión de memoria. Has visto mucho cine, has escuchado mucha música y de repente sin saber cómo una imagen te sugiere el sonido de algo que ya has oído que no sabes qué es pero que te da vueltas en la cabeza que te ronda por ahí. De alguna manera es como si buscaras esa idea en el recuerdo, un recuerdo muy diluido en el que manda ante todo el subconsciente.

L M. A la hora de idear creo que cada músico tiene su propio sistema. No creo que exista un método para esto. En mi caso normalmente me pongo a tocar la guitarra hasta que encuentro algo que sin ser lo que busco me sirve de base para llegar a ello. Otras veces sin embargo puede que vaya por la calle y tararee sin darme cuenta una canción de principio a fin. Luego el problema es llegar a casa y escribirla sin que se te olvide nada.

3 2 3. ¿Busca que sea novedosa o ante todo que sea fiel al texto?

R A. Yo he seguido a la hora de trabajar un cierto clasicismo. Pero es porque creo que ese es el lenguaje que mejor soporta el cine.

B B. Fiel al texto y a la idea del director.

E E. Si claro que prefiero que sea novedosa pero 'era tan difícil'. Siendo al mismo tiempo productor, director y músico es como se podía haber innovado.

J N. Hablando un día con un compositor amigo me decía que él cuando se sienta a componer lo que más le preocupa es ser original. Yo le contesté que a mí lo que verdaderamente me preocupa es comunicarme con la gente porque además no creo que ni Bach ni Mozart ni Beethoven ni Brahms inventasen ningún lenguaje musical —es evidente que incorporaron cosas nuevas pero en realidad fueron epígonos perfeccionistas de otros compositores—. No me imagino a ninguno de estos sentado delante del papel con la finalidad de ser original sino con la de comunicar algo. Y comunicar algo a una cierta colectividad porque siempre surge la defensa *yo con comunicarme con una persona* y eso es tan discutible. Por esta razón a mí me da igual el tipo de lenguaje musical que utilice o si la música que hago está más o menos vista. Mi preocupación es cómo voy a conseguir

que estas imágenes digan algo con mi música. Lo que me importa es el fin de la comunicación.

Dice Carmelo Bernaola que los lenguajes cinematográfico y musical son antitéticos que requieren un tipo de desarrollo completamente distinto. Yo entiendo desde el punto de vista que él lo dice porque es cierto que la música requiere un desarrollo que no tiene por qué coincidir con el desarrollo del discurso de la imagen y de hecho no coincide. Pero hay una forma de componer y de escribir que es adaptándose a una estructura previa. Si la estructura cinematográfica es buena no tiene por qué suponer un handicap para que el resultado musical lo sea también.

S M Busco que sea fiel al texto de la película pero a la vez que no parezca una versión de otras que se han hecho antes. Entonces casi sin querer te sale novedosa porque no quieres imitar.

A P O Novedoso en un sentido huir de lo que haya hecho en películas anteriores de igual género aunque haya dado buen resultado. 'Qué aburrido componer si no'. Se puede ser fiel al texto de mil maneras diferentes.

G G S Al compositor lo menos que se le puede pedir es que sea original.

J S No me preocupa para nada que una música que componga no sea original. Soy de la idea que ya está todo escrito y por más que queramos lo que hagamos va a sonar a algo ya hecho anteriormente. Por eso no tengo ningún problema en que mi música suene a tal o cual referencia. No fusilo nada pero tampoco me pongo cortapisas porque mi música se parezca a otra cosa.

B F Buscamos que sea novedosa porque nuestro trabajo es lúdico y buscar algo nuevo es gratificante. Pero no tanto en el sentido de hacer algo musicalmente novísimo sino de aportar a la imagen algo que no posee.

En la serie de Blasco Ibañez por ejemplo hay una secuencia en la que se le ve a él aparecer en un caballo a galope. El ritmo que provoca el sonido de los cascos al galopar tiene una fuerza tremenda. Entonces se nos ocurrió mantener ese ruido e incorporarlo a la música en su forma rítmica contrastando con el ritmo de una milonga realizada a partir de un tema valenciano muy melancólico. Esto es lo gratificante. Juntar cosas que en sí mismas no son para nada novedosas pero sí su combinación.

L M Siempre buscas que el trabajo que realizas sea lo más original posible porque novedoso nuevo es casi equivalente a sorprendente y que sorprenda siempre es positivo. Pero a veces estás muy atado a las características de la película y entonces lo que haces no tiene que ser necesariamente original o novedoso porque tampoco hay lugar a ello.

3 2 4 ¿Recorre alguna vez a ideas musicales que tiene apuntadas y sin utilizar desde hace tiempo?

R A No Creo según lo necesito

B B No es algo habitual Al ritmo que tengo que trabajar voy generando las ideas según las necesito

E E Normalmente no Iba creando según necesitaba para cada película

J N En el ordenador tengo una carpeta que dice temas para usar Pero no son temas que se me ocurren en abstracto sino que los he pensado para una película determinada y luego por diferentes razones no he utilizado —no es un banco de ideas— Son temas que no estaban mal pero que no encajaban Si considero que son malos los tiro Por ejemplo tengo uno en la carpeta que es muy parecido al que va en *El perro del hortelano* sin embargo tiene una parte que no me servía y por eso no lo utilicé

S M Hasta ahora la música que he compuesto para las películas ha sido nueva también dentro de lo que yo había hecho anteriormente No he utilizado material previo porque cada una tenía una motivación distinta Pero en las tres he desechado ideas Entonces en lugar de tirarlas las he conservado en una especie de catálogo de ideas para cine Incluso cuando se me ha ocurrido alguna en abstracto previendo que en algún momento me podrían llamar para una película con muy poco tiempo las he ido dejando por si así o modificadas se pueden adaptar

A P O Nunca he tenido esa costumbre Las ideas se desarrollan se consumen, o se tiran No soy frigorífico de mis propias ideas

G G S Nunca Al ritmo que he trabajado lo que componía tenía siempre destino inmediato

J S No nunca he hecho eso

B F Tenemos en el ordenador una carpeta que se llama Ideas En ella vamos metiendo todos aquellos temas que se nos van ocurriendo cuando no tenemos ningún encargo asignándole un nombre que nos permita recuperarlos con facilidad A veces hay cosas que son útiles y vuelves a ellas para utilizarlas como material de trabajo

L M Yo además tengo siempre cosas escritas en papel o cintas con ideas o *riffs* de guitarra etc

3 2 5 Si alcanza una idea que considera buena pero que no se amolda a las características del trabajo que esta desarrollando ¿prefiere desecharla totalmente buscando una nueva o bien trata de amoldarla hasta conseguir que se doblegue al interes del texto sobre el que trabaja?

R A Las ideas que desarrolles deben ajustarse a las necesidades de la película pues lo primordial es que la musica debe estar pensada por para y desde la película

B B Prefiero desecharla y buscar en otra dirección

E E Es muy sugestivo más aun impresionantemente satisfactorio retocar o amoldar una idea desecheda oirla después en moviola sobre imagen y merecer el aplauso y la complacencia de sus criticos

J N Si no me encaja nada la abandono y busco otra que en muchos casos no ha de ser radicalmente distinta

S M Un poco de todo Desecho muchas ideas porque no las considero lo suficientemente válidas pero también es cierto que una vez la he encontrado sufre modificaciones y variaciones hasta tener el aspecto definitivo

A P O La idea *per se* es capaz de transformarse A lo mejor por pura timbrica de la instrumentación Pero intentar doblegarla no 'Pobrecilla,

G G S Si la idea era buena es porque se ajustaba a lo que quería el director a lo que habíamos hablado y a las necesidades de la propia película

J S Prefiero reconducirla a desecharla Buscarle las vueltas hasta que me sea util para lo que quiero

B F En ese supuesto lo que hacemos es llevar esa idea que no se acaba de ajustar como alternativa Primero hacemos lo que hay que hacer lo que se nos ha pedido y luego desarrollamos todas aquellas ideas que sean más arriesgadas

En esto como ya hemos comentado la complicidad del montador es fundamental Si tienes esa suerte poder probar ideas que parecen descabelladas en un primer momento te da el placer del riesgo de la aventura de salirte de lo marcado y te aporta el aliciente necesario para el trabajo duro de cada día Aparte que puedes hacer grandes hallazgos

L M Esta labor de artesanía musical me parece muy bonita El esfuerzo de reconducir algo que te gusta mucho pero que le falta un par de recortes para encajar en lo que necesitas me resulta muy estimulante y es algo que se hace especialmente con ideas que tienes guardadas y anotadas previamente

3 2 6 ¿Expone su idea motriz a críticas externas?

R A Si Voy trabajando y consultando al director antes de ir con todo el trabajo a la moviola Nunca he tenido ningun problema en ese sentido

B B Si me gusta Como trabajo en el ordenador con un programa secuenciador independientemente de que luego la musica vaya a ser para sintetizadores o musicos puedo enseñarle una maqueta al director Más que nada porque con los presupuestos con que se trabaja no hay posibilidad de repetir en grabación Entonces me gusta saber que voy por buen camino que a él aunque sea una maqueta le funciona y que está dentro de lo que hemos hablado Así evito llevarme sorpresas desagradables cuando estamos en el estudio de grabación

E E Hay que partir de una base yo era el funcionario musical de la productora y como tal funcionario tenia mis superiores

J N No es necesario Salvo en contadas ocasiones que se producen de forma aislada —el bloque final de Bwana es una de ellas— prefiero no enseñar el trabajo que estoy realizando a los directores Es mejor hablar con ellos de conceptos de cosas en abstracto Entre otras razones porque tengo la experiencia que el que no es musico aunque te diga que se hace la idea de como es la musica a partir del boceto que le puedas enseñar nunca se la hace Si tu le enseñas una maqueta hecha en un sintetizador él no va a oir jamás a la orquesta detras del sintetizador No tiene la capacidad de imaginar la musica

Recuerdo el primer trabajo que hice con Josefina Molina *Teresa de Jesus* De vez en cuando ella me decia si no le podia enseñar algo de lo que estaba componiendo Para justificar mi negativa le explicaba que la musica que estaba haciendo era antipianistica y cómo yo sólo se la podia enseñar con un piano lo más probable es que no le gustase nada y que surgiese un problema de confusión *me vas a decir que no te gusta y realmente no sabes la musica que estoy planteando* Cuando posteriormente la oyó en el estudio en su forma definitiva coincidió conmigo en que llevaba toda la razón

El problema está en que hablar en abstracto también resulta muy complicado Es difícil verbalizar las ideas cuando trabajas a un cierto nivel subconsciente y estas absolutamente implicado en la historia de la pelicula Algo de esto nos ha pasado a Pilar y a mi en *Tu nombre envenena mis sueños* Estuvimos hablando horas y horas sobre el concepto de la pelicula Teniamos claro que la musica tenia que apoyar la historia de amor Sin embargo ni ella ni yo supimos expresar la clave musical de la pelicula Cuando la grabé me di cuenta que aquello tenia multiples referencias a la Ópera sonaba en un ambiente cercano a las operas de Donizetti Si hubiesemos encontrado esa referencia al principio ella hubiese estado más tranquila sobre lo que yo estaba haciendo y yo hubiese tenido una idea más precisa para trabajar

S M Sí a mi mujer Es una gran ayuda porque muchas veces estoy como todos los compositores ensimismado con lo mio y es bueno que otra persona te diga críticamente si le parece que funciona o no Le hago caso y siempre agradezco hacerlo

A P O No era muy partidario de enseñarle a los directores lo que iba componiendo fundamentalmente porque hay cosas que por las características de cada instrumento no se pueden reproducir en un piano

G G S Yo normalmente cuando encontraba la idea de la película citaba al director Venía a casa y se la pasaba al piano

Siempre hemos estado de acuerdo En ese sentido no ha habido problemas pero me gustaba que la oyera él eso sí

J S Si Yo se lo hago escuchar a mi madre y me funciona muy bien Me sirve en alguna medida para tener la opinión del espectador medio

B F y L M Si Cuando empezamos a trabajar le vamos enseñando al director parte de lo que componemos en plan maqueta —esta es una de las ventajas del ordenador— Así nos aseguramos que vamos por el buen camino que el director no se va a llevar una sorpresa y de paso podemos aportarle ideas

3 3 Estrategias

3 3 1 ¿Que es lo primero que busca en las imágenes para comenzar a trabajar?

R A El ambiente la textura de la historia De ahí nace una idea melódica

B B Busco el conjunto el ambiente Cómo son los personajes cómo están vestidos cómo andan o hablan cuál es el ritmo de montaje cuál la decoración si es de día o de noche la luz etc Son informaciones que te van entrando las vas procesando y luego no sabes cómo se transforman en musica

E E Concordancia

J N Las primeras informaciones que obtengo de la visualización de las imágenes me dan la pauta de cual es el color tímbrico que precisan Esto no sólo viene determinado por la instrumentación sino también por el tipo de tejido o textura armónica que vayas a utilizar Es muy distinto elaborar un tipo de armonia elemental unas series o algo más complejo

El tipo de textura formal —si vas a utilizar una melodía acompañada un tema en el sentido convencional o un desarrollo celular— es un paso de carácter más técnico que se realiza posteriormente y que puede variar con el proceso de trabajo Por ejemplo cuando estaba haciendo *Intruso* al principio estaba seguro que podría hacer un trabajo de tipo serial Luego fui desechando esa idea y entré en un terreno cercano pero mucho más expresivo más romántico

S M Mi búsqueda no se centra en las imágenes. Para mí cuenta el guión. El resto de elementos exclusivamente a nivel de duración de las escenas y poco más. Cuando tengo imagen la música ya está compuesta. Lo único que hago es adecuarla a los tiempos. Cambiarla a veces mucho pero sobre lo que ya hay.

A P O Es un poco lo que decía Chopin respecto a que él buscaba la nota azul. No se trata que busques Do # Mayor porque tenga un sentido dramático o Re Mayor un carácter épico. No se trata de una teoría de los afectos, pues en muchos casos una pieza tiene una tonalidad porque lo exige la tessitura del material que estás empleando. Simplemente es una sugerencia conceptual que tienes para crear.

Yo planteaba todos los bloques según la expresión de la imagen en cada caso. *este bloque es simplemente subrayar, este es aquello otro*. Deducía los bloques fáciles de los que podían plantear problemas. En este trabajo surgían las ideas —como decía Stravinsky *trabajando es como funciona la imaginación*—. De ahí pasaba al dispositivo instrumental. ¿Que tengo? ¿con que plantilla instrumental por el presupuesto que dispongo puedo contar de tal forma que funcione para mis objetivos? Juntaba los bloques por las posibilidades de grabación. Y luego ¿qué instrumentos? Si tenía, por ejemplo, veinte instrumentos, no llevaba violines porque pocos suenan a lata, prefería llevar violas que dan más juego para los agudos y los graves y empastan mejor. Luego una trompa para un momento solitario, etc. Así iba haciendo una plantilla instrumental que trataba de mediar entre las necesidades que iba estimando y el máximo disfrute posible del instrumento para que fuese útil en la mayor cantidad de bloques posibles.

Luego este trabajo le iba dando la inspiración, por así decirlo, al bloque. Unas veces me venía la idea del bloque fundamental y luego iba descendiendo. Otras veces vas haciendo bloquecitos más pequeños que te conducen al bloque principal.

G G S La imagen te puede sugerir una determinada idea timbrica. A mí casi siempre me lleva a las cuerdas, pues son la base de la orquesta.

Si escribes bien las cuerdas no te preocupes de lo demás, la música sonará bien. Como la cuerda la trates mal, todo sonará mal. Este fue un consejo de un sabio profesor mío, Ricardo Dorado: *si consigues una buena cuerda, todo lo que le anades será bonito, como no la consigas, olvídate*.

J S Yo veo la película y la analizo narrativamente, estudiando cuáles son los puntos fuertes de la historia. Realizo una visión general y miro donde puede aportar la música más cosas. Me fijo en la estructura narrativa de la película.

B F El primer paso consiste en buscar la línea, la plantilla instrumental y el estilo que te piden esas imágenes.

L M El color y la luz son los elementos que me sugieren la línea de la película Soy un gran aficionado a la fotografía y además he trabajado como fotógrafo Por eso me gusta hablar con los operadores de las películas para saber cual es el concepto lumínico con el que están trabajando de dónde parte — normalmente suele tener como referencia un cuadro una estética pictórica — Esas informaciones me evocan un color musical determinado una paleta de timbres que es el esqueleto primario de la música el tipo de sonidos los instrumentos el ambiente general

3 3 2 *Componiendo ¿a que concede mayor importancia al encuentro de una idea original y eficaz o a la capacidad técnica de desarrollo?*

R A Es muy importante la fluidez de ideas pero la técnica de elaboración resulta esencial Asimismo que lo que haces tenga a la vez coherencia interna y correlación con la imagen

La técnica es muy importante Detrás de todo gran compositor hay un gran técnico Si las ideas son muy buenas pero no hay técnica que las sustente el resultado siempre va a ser pobre En realidad toda buena idea es fruto de una hábil técnica

B B Al encuentro de la idea Lo otro es más una cuestión de trabajo y de práctica

E E Al encuentro de una idea

J N Creo que tan importante es tener buenas ideas como saber desarrollarlas No obstante una característica de mi forma de trabajar es que me gusta utilizar poco material temático Soy un compositor que se siente a gusto en los desarrollos Disfruto reelaborando un material mínimo que considero suficiente para desde él extraer toda la música

Utilizar por ejemplo una pequeña célula que en un bloque es un acompañamiento o un contrapunto como tema para otro momento o coger un fragmento de dos compases de la melodía principal para que sirva como contrapunto en otro bloque son recursos musicales que me interesan Además cuando mayor es la coherencia y economía de elementos de la música mayor es la unidad que le aporta a la película

S M A las dos cosas No me importaría partir de una idea incluso que no fuera mía pero creo que si lo es tan importante es que sea original y novedosa como que se pueda desarrollar correctamente

A P O Un tipo de cosa concentrada es lo que me gusta en música por eso mis desarrollos son muy cortos Ya lo decía Debussy escuchando a los clásicos *apaga que viene el desarrollo* También decía Stravinsky *yo no compongo música la invento*

G G S La auténtica dificultad del trabajo reside en encontrar la idea Una vez que la encuentras ya no hay problema Es cuestión de desarrollo de arroparla como tu quieras pero la idea es lo difícil No no resulta nada sencillo

J S La idea tiene que ser buena y tiene que dar juego. Que te permita variarla sin dejar de ser reconocible pero sin ser lo mismo siempre.

B F Creo que lo que se busca es una *idea feliz* con la que luego puedas jugar bien a gusto. Tendemos a que el bloque de arranque, el de títulos, dé las claves de la película. Que la idea feliz aparezca en él. Por eso trabajamos primero este bloque, incluso antes que se acabe la película. Resulta el más difícil pero una vez que lo has encontrado tienes encaminado el trabajo.

L M Las dos cosas son igualmente importantes. Ahora bien, que la idea con la que trabajas sea flexible y te permita adaptarla a las diferentes situaciones, momentos y longitudes que puedas necesitar, resulta esencial.

3.3.3 ¿Prefiere utilizar pocas ideas para desarrollarlas y variarlas constantemente o emplear un buen número de temas diferentes?

R A Normalmente me he visto obligado a petición de los directores a trabajar con muchos temas diferentes, en algunos casos muy breves. He tenido que hacer mucha música en cada película —entorno a una hora— con temas muy diferentes, casi sin unidad. Pero me he quedado con las ganas de trabajar, que es lo que me parece mejor, una película con un tema central de relevancia y luego todo lo demás, como variaciones de este tema.

B B Me gusta utilizar pocas ideas. Las menos posibles y lo más desarrolladas. No por tacañez sino porque me parece que así debe ser. Si usas muchas ideas provocan dispersión y si la música es muy dispersa entonces molesta, y eso es lo último que debe hacer en una película.

E E Mejor siempre pocas ideas.

J N Como se deduce de la anterior respuesta, en principio me gusta trabajar más con una música desarrollada que con un tema recurrente como sucede, por ejemplo, en las películas de David Lean, en las que aparece un tema afortunado de forma indefinida. Ese es un sistema, pero a mí me gusta más trabajar con ideas o combinaciones de estas desarrolladas.

Por ejemplo, en *Libertarias*, además del himno de la CNT de las Libertarias —la Varsovia—, hay dos temas compuestos específicamente para la película. Esos tres elementos aparecen por sí solos en algunos momentos. Pero luego, con ingredientes de estos tres temas, se construyen desarrollos que aparecen combinados en diferentes instantes.

Por otra parte, *Amantes* es una película extraordinariamente sencilla, hecha con un cuarteto de cuerda, un piano y dos instrumentos de percusión —una botella de anís y una pandero— Su estructura es un ejemplo típico de desarrollo. Se basa en la presentación de una serie de elementos que van apareciendo y sumándose a lo largo de la película, hasta que llega al último, que es la melodía, y da como resultado un villancico de Navidad. Es

como hacer variaciones de un tema pero sin estar el tema al principio En un momento determinado con la toma de postura de un personaje aparecen los instrumentos de percusión y al final en la ultima secuencia surge una voz que canta *ande ande ande la marimorena* y se descubre el villancico

Otro caso de desarrollo es *Intruso* Un tema convencional postimpresionista aparece en los titulos de créditos A partir de ese momento de ese tema no aparecen mas que elementos no melódicos como una especie de células que se van desarrollando en dirección a un oscurecimiento y un alejamiento cada vez mayor de la idea del principio que era una idea luminosa La musica al igual que la película cada vez se va haciendo más oscura más claustrofóbica Entonces en los titulos de crédito de salida vuelve a aparecer el tema del inicio y lo hace con un sentido dramático total y absoluto Pero no es solo un recurso es que tiene sentido cíclico Después de lo que ha pasado con el desarrollo de los temas que al terminar aparezca como estaba al principio responde a la idea fundamental de la película el personaje central que desencadena la tragedia que busca la utopia al final de una manera terrible consigue su objetivo tener dos hombres en las mismas condiciones poseerlos hasta las ultimas consecuencias lo cual es imposible y utópico ¿Qué ocurre? que los tiene a los dos exactamente igual muertos y ella con los dos niños Entonces al sonar el tema del principio aparece la estructura de la película su idea básica

Estos dos ultimos son dos casos muy claros de trabajo de desarrollo pero también es cierto que son excepciones

S M Quiero y de hecho así lo hago utilizar exclusivamente una para cada película pues es lo que le da coherencia Igual que me gusta que un compás de una obra mia no pueda pertenecer jamás a otra quiero que cada película tenga su propia identidad Las musicas de una película suelen ser muy heterogéneas porque cada escena necesita un tipo distinto Precisamente por eso es necesario que haya solamente una idea que las unifique a todas

A P O El concepto de desarrollo clasicista desaparece con la velocidad de la sociedad actual La idea está por encima del desarrollo Decia un profesor mio *la diferencia entre los diferentes periodos historicos es una cuestion de prisa* Hoy no se prepara la situación se aborda directamente con toda su contundencia y de ahí nace el concepto de violencia No hay un llegar a sino que estamos siempre en el cenit Bueno pretendemos

G G S Procuro ceñirme a una idea porque si no el oído se desorienta Si tu plasmas cinco o seis ideas distintas no hay oído humano que lo pueda captar Es mejor trabajar sobre una idea siempre que sea buena claro

Luego viene el trabajo del compositor darle forma cambiarla desarrollarla un trabajo más técnico que no resulta tan difícil

J S La música tiene que tener una unidad y la unidad se puede dar de muchas maneras. Si das una unidad melódica te cargas la película porque es espantoso estar oyendo toda la película la misma melodía. Yo prefiero coger tres o cuatro temas y luego buscar esa unidad a través de la instrumentación y del estilo musical que hayas escogido.

B F En una película esquemáticamente hay cuatro o cinco temas. Sobre estos va a girar el desarrollo de la música que tematiza a través de los bloques a los sujetos/actores a las situaciones o a los ambientes.

L M Creo que lo que mejor funciona y centra más al espectador es tener un par de temas básicos y a partir de ahí empezar a desarrollar. Si nos fijamos en las películas cuya música se ha hecho famosa porque a todo el mundo le gusta normalmente es un sólo tema el que logra ese efecto.

En *Las cartas de Alou* toda la música está elaborada a partir de una especie de canción de cuna africana de tan solo medio minuto de duración que canta el protagonista —un senegalés— casi al final de la película cuando muere su amigo. La transcripción de esa canción a nuestra escritura no resultó nada fácil pero musicalmente ese trabajo de llenar ambientes diferentes partiendo de un elemento mínimo resultó muy atractivo. En *Maknaya* ocurre algo similar. A partir de la canción que fue lo primero que hicimos hemos sacado buena parte del resto de la música.

3.3.4 ¿Modifica el lenguaje expresivo que emplea dependiendo del tipo de texto o considera que cualquier tipo de lenguaje utilizado convenientemente puede actuar en su favor?

R A Aunque he utilizado materiales contemporáneos lo cierto es que la música tonal es la que mejor funciona en el cine sobre todo porque permite el desarrollo de la melodía.

B B No es tanto un problema de lenguaje. La cuestión es que funcione con las imágenes que se plegue a ellas y que aporte cosas. No obstante sí es cierto que determinados estilos cuesta que funcionen.

E E De todo hubo en la viña del señor.

J N Creo que adaptar el lenguaje musical al tipo de exigencias de la película es fundamental. Hasta tal punto que no equivocarte en la elección del lenguaje supone el 90% del éxito de la música. Más que el tipo de elección de textura si es polifónico homófono etc lo realmente importante es saber elegir bien el tipo de lenguaje tonal o no tonal que se va a utilizar. Eso es lo que puede ser el éxito o el fracaso de la música en la película.

Esto hace referencia a la cuestión de los códigos. El lenguaje musical como el hablado no es significativo es interpretable con respecto a un código. Nosotros tenemos unos códigos culturales históricos con los que asimilamos la música y siempre la vamos a comprender con respecto a ellos. Por ejemplo una música excesivamente compleja la

asociaremos a procesos mentales intrincados a personas de un contenido intelectual elevado mientras que una musica popular la asociarás a gente comun

En mi libro hago una comparación entre *Amantes* e *Intruso*. Ambas cuentan la historia de dos tríos. He utilizado dos lenguajes completamente distintos porque responden a caracteres a una extracción social y unos procesos mentales de personajes diametralmente opuestos.

Esto vale también para la musica absoluta. Como ejemplo valga lo que me ocurre con un disco de musica pura africana. Lo escucho con atención pero como no manejo sus códigos no consigo que me emocione que me diga algo. Me podría llegar a interesar a través del análisis descubriendo por ejemplo que tiene una estructura complejísima pero estaríamos hablando de otra cosa.

S M. Creo que cualquier tipo de musica bien utilizada puede ser útil. Exceptuando cuando se trata de una película histórica pues en ese caso tienes que hacer una indicación del estilo de esa época y no puede ser de otra manera.

A P O. Siempre hay una limitación. Se dice que no sólo hay géneros sino una proyección social muy determinada. Film destinado a... Y si esa trayectoria es clara hay que apoyar a producción no a nuestra vanidad.

G G S. No. Cualquier lenguaje no. Ahí tenemos el caso de John Williams que para mí es el mejor. Su lenguaje no puede ser más eminentemente clásico. Y como él tantos compositores. El problema es que el cine no lo acepta. Requiere generalmente un lenguaje clásico.

Yo he empleado diferentes estéticas y lenguajes. Incluso en una película que he hecho recientemente hay un bloque dodecafónico pero no acaba de resultar.

J S. Dependiendo del contenido de la imagen y de lo que cuente la historia puede valer un tipo de lenguaje u otro. Luego en cada texto hay que tener unidad de estilo que no presente fisuras.

B F. Entiendo que eso depende de la genialidad del compositor. Hay una serie de códigos no escritos que marcan algunos o todos los estilos musicales. Aun así tratamos que el lenguaje no nos condicione que salga por sí solo. Tampoco podemos dejar de lado que hay estilos que tenemos más trabajados que nos son más cercanos por el tipo de musica del que venimos. De hecho el tipo de películas para el que nos solicitan tienen siempre alguna relación con elementos folclóricos del rock o más actuales.

L M. Cada película atendiendo a sus propias características requiere un tipo de lenguaje —aunque hay directores que prefieren lo contrario a lo que parece pedir la imagen—. Pero una cosa es lo que se reconoce como estilo de un compositor o un intérprete y otra es el

lenguaje estilístico pues el estilo personal creo que permanece en cada obra independientemente del lenguaje que se esté utilizando en ese momento

En nuestro caso cuando hemos trabajado para Teatro ha sido necesario ir a un planteamiento más clásico no en cuanto a lenguaje sino en plan de concepto de instrumentación de escritura etc Aunque se reconoce perfectamente nuestro estilo personal esos trabajos requerían un acercamiento compositivo distinto y tienes que dárselo En *Las cartas de Alou* sin embargo el planteamiento es completamente diferente aunque persigue el mismo fin ayudar a contar cosas Utilizamos unas Koras y unas Kalimbas que le dan a la música una tendencia africana inequívoca y que conecta claramente con la historia que se está contando

3 3 5 ¿Busca narrativizar la música a la hora de realizar las composiciones?

R A Sí

B B No hay una generalización pero me gusta que la música cuente cosas

E E Sí me ha gustado que mi música contase historias

J N A veces Dependiendo de la función de la música en la película No es lo mismo si estoy trabajando para un *thriller* o una escena de acción que para el discurso de Durruti en *Libertarias* o una película como *Amantes*

S M Siempre incluso exageradamente Sé que hay cosas que los espectadores no van a percibir porque no son evidentes Además para serlo se necesitaría un alto grado de atención muchas repeticiones y que el espectador fuese músico Pero a mí me sirven para componer

A P O La música profundamente cinematográfica se basa en una asistencia cinematográfica profunda y total Me dan pena los que disfrutan de las *bandas sonoras* Supongo que verán la imagen en silencio como contrapartida

G G S Volvemos a lo de antes la idea te lo sugiere A todos los niveles incluido los propios ambientes por lo que transcurra la historia Lo importante es que responda al carácter general de la misma

J S Sí

B F y L M Ahora no tanto pero antes era muy típico que los directores te pidiesen que los personajes principales tuviesen su tema Este trabajo tiende a gustarnos cada vez menos pues aunque la música puede y debe tener un valor esencial de apoyo a la imagen de colaboración a la vez ha de tener una cierta independencia

3 3 6 De ser afirmativa la respuesta anterior ¿Intenta generar suspense marcar los personajes señalar las direcciones de la accion o determinar ambientes a traves de los diferentes elementos musicales?

R A Bueno me parece que a fin de cuentas ese es uno de los cometidos prioritarios de la musica cinematográfica Sólo así se puede ayudar a contar cosas con la musica

B B Esto tiene que ver en parte con la sincronia de la musica respecto a la película Es básico que la musica siga a las imágenes que las vaya apoyando y ayudándolas en aquellos aspectos que pretende el director Para eso hay recursos de escritura que te llevan de una forma más o menos eficaz

E E No fue imprescindible Además me faltaba tiempo IFI al mismo tiempo de Productora cinematográfica era editora de mis partituras imprimiéndolas en papel y discos Todo ello pesaba sobre mis espaldas Donde si hubo oportunidad fue sobretodo en trabajos hechos para dibujos animados

J N En los casos en que es afirmativa si lo que pretendes es apoyar la acción o enfatizar la sensación de movimiento tienes necesariamente que narrativizar la música Cuando su función es describir emociones de los personajes o puntos de vista que no están en la imagen el valor que aporta la musica es más autónomo

Aun así creo que en el cine no resultan las asociaciones de tipo temático porque no se pueden desarrollar convenientemente cuatro o cinco temas en hora y media Si funciona realizar asociaciones con elementos de color timbre etc ya que esto sí te da pie a desarrollos lógicos pues son elementos mucho más sencillos y breves

S M Cada musica tiene que ver o con un personaje o con una situación y sus transformaciones se deben a motivos simbólicos que solamente conozco yo pero que creo que inconscientemente pueden ser captados por el espectador Por ejemplo si hay una tema para una madre y otro para su hija y yo hago que el de la hija sea el mismo que el de la madre pero diferente al igual que una hija es como una madre pero distinta estaré marcando esa relación de una manera muy precisa por más que en una primera audición seamos incapaces de captar esto conscientemente

A P O Se intenta todo Pero sobreentendidamente La eficacia de los efectos sincrónicos está más allá de las meras coincidencias Dar un golpe de timbal sincrónico a un puñetazo se lo dejo a otros (Se lo encareceria a los efectos sala ¡Más fácil!)

G G S Esa es la labor de un compositor de cine Recurrir al material musical para aportar esas ayudas a la imagen y a la historia que se está contando

J S Depende del argumento de la película y de lo que muestre la imagen Unas veces tienes que dar velocidad a una acción determinada o quitársela Otras sacar los

sentimientos internos de los personajes que no están explícitos en la imagen. Ese es un trabajo que me gusta.

B F y L M Esa caracterización de los personajes o el uso de determinadas fórmulas probadas en pasajes de acción etc para crear un escenario determinado es indudable que contribuyen de alguna forma a la fluidez de la narración. Siempre encuentras ciertas secuencias que te llevan necesariamente a determinados clichés. No obstante siempre que podemos tratamos de huir de esto.

3 3 7 ¿Pienso que su partitura debe poseer una articulación musical propia?

R A Me hubiese gustado que fuese así pero no ha sido posible en la mayoría de los casos. Mis partituras sí tienen esa articulación y unidad en cuanto a la orquestación buscada pero como idea no me han dejado. Hay una gran coerción por parte del director en la cantidad de bloques en los tiempos que estos deben tener etc. Por ejemplo en un bloque de cuatro segundos no hay lugar para desarrollar absolutamente nada.

B B Si la música funciona en la película y aporta contenidos casi con total seguridad funcionará independientemente. Quiero decir que aunque tu no busques que la música que estás componiendo se pueda ejecutar fuera de la película que tiene como origen si está bien realizada y su construcción es sólida tendrá una articulación propia que será buena tanto dentro de la película como fuera de ella.

E E Si creo que da unidad a tu trabajo.

J N Si Aunque no siempre es posible si se trabaja lo suficiente sobre la estructura cinematográfica y el montaje está cuidado se pueden conseguir estructuras musicales interesantes que posean su propia articulación. De hecho cuando trabajas con montadores que tienen ese sentido musical de la narración cinematográfica esta suele ser más fluida la cadencia de cambio de planos responde a un sentido más armónico y claro que hace más natural la lectura de la historia.

S M Si Cuando se ha tratado de unir la música pura estructural o abstracta con la música narrativa se han encontrado problemas pero yo creo que es un objetivo que se puede lograr y es bueno que así sea. De hecho a mí me gustaría que la música de mis películas pudiera funcionar como música pura aunque no se notara para nada cuando se está viendo la película. Es decir que cuando un espectador esté viendo la película no perciba que eso es una música pensada para un concierto y no para una banda sonora o viceversa.

A P O Ojalá pudiera sustituir siempre las formas propias de la arquitectura musical por la arquitectura ofrecida por las formas rítmica y métrica cinematográficas. Una vez puse música a un partido de tenis. Y a una araña que cazaba y devoraba un insecto. Los instrumentistas que ejecutaron mi partitura todavía me recordarán.

G G S La musica puede tener su propia articulación siempre que consigas que esta sea paralela a la de las imágenes y que funcione pues ese es su fin primordial

J S Pienso que la musica dentro de la película debe tener unidad pero que si la sacas fuera no debe perder esa articulación Por eso me hacen daño las películas en las que aparecen canciones de grupos distintos por todas partes y no sabes muy bien qué pntan ahí ni que hilo argumental las une

B F Nos parece sugerente pero no supone un planteamiento previo Estamos básicamente ligados a la imagen Nos influye más lo que el director ha rodado que la estructura interna y específica de la musica

L M Aun así yo creo que ese es el ideal Lograr que la musica funcione a la perfección con la imagen que contribuya a expresar la idea del director y que además tenga un sentido propio y funcione en si misma

3 3 8 *¿Como integra la palabra proferida y los ruidos no musicales?*

R A Cuando compones para una película cuentas de antemano con que al lado de la musica va a haber diálogos ruidos de muy diversa índole etc El que sepas esto no significa que en no pocas ocasiones seas incapaz de comprender por qué dejan tan baja la musica en algunos bloques cuando los ruidos que la suplantán no aportan absolutamente nada y en cambio la musica está describiendo todo un mundo de sentimientos que no están en la imagen

B B Cuando trabajo tengo los diálogos pero no tengo los efectos Entonces procuro enterarme de todos los que va a haber pues como trabajo muy a medida si hago crecer mucho la musica y hay un diálogo o un ruido no musical te lo cargas Así que ya escribo para que la dinámica baje de por si —un par de instrumentos en pianísimo etc — aunque luego la puedas ayudar en uno u otro sentido en la mezcla final de la película De la misma manera si hay un hueco maravilloso para que crezca la musica aumento la instrumentación y lo pongo todo en fuerte Lo fundamental es que se note lo menos posible la mano del mezclador

E E Soy musico y podía contestar categóricamente que la musica es muy superior a todo lo demás Sin embargo "debo" reconocer que los efectos (especiales de sala) y los diálogos tienen también suprema importancia Unos pasos un grito un claxon una carcajada un demarré pueden ser tan básicos en una secuencia como una página musical

J N Hay que tenerlos presentes porque están ahí para contar cosas para dar información Es en esencia una labor de evitar que choque la musica contra ellos Por eso hay que cuidar los puntos de entrada de la musica que a efectos de sentido es uno de los

elementos básicos y luego la disposición de cada uno de los elementos sonoros en el espectro audible

S M A mí me gusta mucho la música que funciona de fondo bajo una conversación pero a Mario Camus no le agrada así que no he tenido oportunidad de plantear esta cuestión

En cuanto a los ruidos no lo sé porque no los llego a oír. Es un trabajo que se hace después de haber puesto la música

A P O Algunas veces te piden que hagas un bloque en una escena que hay un tremendo ruido de cascos de caballos de un tren etc. Entonces yo pienso *¿para que me pides un bloque musical si lo importante está en el ruido? Si quieres te meto un tenuto de trompeta agudo que resalte ese otro plano sonoro pero no me pidas que sustituya esa realidad evidente*

G G S Para mí los diálogos son fundamentales. Son los que van transmitiendo la información y por tanto la música ha de ocupar un segundo plano

J S Compongo la música para que no interfiera con los diálogos ni los ruidos. Por eso no entiendo que a veces la bajen tanto en las mezclas

B F Esto es una cuestión que cada vez nos preocupa más sobre todo desde que trabajamos con Berlanga ya que en sus películas no paran de hablar. Llega un momento en que trabajas para los diálogos buscando como puede aparecer la música aportar cosas y no molestar

Nos gusta incorporar a la música si se puede el sonido original para que funcione como un sonido musical más. En *La ley de la frontera* hay una secuencia en la que se vuela un polvorín. Nosotros en principio hicimos el bloque con bastante música pero lo probamos y vimos que con todas las explosiones aquello chocaba entre sí. Así que decidimos dejar únicamente un sonido de cuerda muy agudo que le daba tensión y un subgrave blando que aportaba contundencia. Todo lo demás que estaba en un rango de frecuencias medio lo eliminamos para conservar en toda su dimensión el sonido de las explosiones etc.

L M Integrar los otros elementos de la banda sonora es una labor interesante pero que está en función del tiempo que tengas para trabajar. Con los ruidos lo hemos podido hacer en *Entre Rojas* gracias a la estrecha relación que mantenemos con Azucena y que nos permitió participar en el ensamblaje y en las mezclas de toda la banda sonora. En una canción que aparece al principio yo quería que la caja de la batería sonase como imaginas que suena la puerta de una cárcel vacía al cerrarse tras de ti para ofrecer esa dimensión de soledad de aislamiento. Es algo que evidentemente el público no va a captar pero ayuda a crear un clima específico que contribuye al resultado final de la secuencia.

El caso de los diálogos es diferente porque tienen una preponderancia lógica sobre el resto de elementos sonoros. Lo ideal es prever los lugares donde música y diálogos

coinciden para que la solución no sea siempre bajar la musica en mezclas sino que esta tenga sus pausas lógicas La canción inicial de *Entre Rojas* dura cuatro minutos y entre medias hay un par de diálogos Para que no coincidiesen con la letra de la canción tuvimos que articular la musica de tal manera que los evitase Lo que ocurre es que para trabajar así tienes que tener la secuencia montada de forma definitiva y entonces ya vas pillado de tiempo

3.3.9 ¿Que dimension le otorga a la sincronia?

R A Nunca he realizado un seguimiento puntual de las acciones La musica ha de seguir los acontecimientos de la imagen ajustando su articulación a la de estos Pero salvo en algunos géneros específicos no me parece idóneo perseguir cada movimiento visual con la musica

B B Para mí es básico La musica ha de guardar una íntima relación con lo que está pasando en la pantalla Si no hay sincronia lo mismo da que se haga una música original que se ponga musica de archivo Lo importante es hacer una musica a medida La toma de tiempos es fundamental para que la musica siga la acción de la película En determinados puntos con un seguimiento de fotograma

E E Salvo en algunos puntos muy concretos o en secuencias donde la acción primase no he sido esclavo de sincronizar cada nota

J N La música de cine ha de estar siempre articulada con la imagen si quiere ser efectiva Lo cual no quiere decir que en unos casos pueda ser más evidente que en otros pues la articulación tal como yo la entiendo responde más a un criterio de coherencia de estructuras de tempos de densidades de colores que a un seguimiento expícito de la acción etc

En esa articulación hay una gradación casi infinita cuyo primer nivel es aquella musica que no tiene una correspondencia inmediata con la imagen y el último es el trabajo para dibujos animados donde la musica se acerca a ese concepto de sincronia evidente y necesaria a medio camino entre lo musical y los efectos especiales de sonido En cualquier caso la articulación se ha de justificar por la coherencia de intenciones Lo que no creo que funcione es poner cualquier musica a cualquier imagen porque el efecto que se producirá será aleatorio Si lo que se pretende es provocar con la musica determinadas sensaciones y no otras estás obligado a controlar sus elementos para articularlos con la imagen y que así respondan a esa intencionalidad comunicativa

S M Para mí es importante ese tipo de sincronías internas o psicológicas que no son especialmente evidentes Con la música puedo estar anticipando que un personaje se va a morir y para mí eso supone sincronizar

A Mario Camus le parece antiguo y pasado ese trabajo y al final en el resultado de la película la sincronías que he buscado no llegan a cumplir el papel que hubiese deseado

A P O La música de cine no debe sincronizar forzosamente Si piensas a priori en que sincronice no funcionará En muchas ocasiones se producen sincronías no buscadas y que funcionan poderosamente Las sincronías buscadas son detestables Además cortan picotean el discurso fílmico

Hay otro tipo de sincronía que se produce en el cambio de escenarios —un bloque que se repite— El cambio de situación modifica tu música su luminosidad y este tipo de sincronías casuales sí que son muy bonitas

G G S Es primordial que el tema musical sea el fiel reflejo de lo que está ocurriendo en pantalla subrayando la acción y dándole importancia a la imagen Pero hoy día eso está ya un poco obsoleto La música aparece como un tema que suena de fondo y punto

J S Depende Si estas haciendo una película de humor y hay como en *Lourdes de segunda mano* una persecución te pide a gritos una música *super* sincronizada como de dibujos animados porque vas subrayando todo lo jocoso de la situación Ahora si estás haciendo una película como *Besos y abrazos* o *Menos que cero* lo que pide es una música que genere un ambiente la atmósfera de la película Que te ofrezca una información que no te está dando ni la imagen ni los diálogos una información suplementaria

B F Pienso que el tipo de música cinematográfica que busca constantemente la sincronía está en declive Esos gags musicales ya no aportan nada ni nos hacen reír ni nos sorprenden ni nada En su momento pudieron resultar fundamentales pero hoy son tan tópicos están tan manidos que no comunican Particularmente me aburre trabajar esa sincronía

L M Todo depende del tipo de películas Por pura lógica un drama va a estar más lejos de un trabajo sincrónico que una película de acción o determinado tipo de comedias Creo que se ha de seguir una mínima referencia de la imagen pero ese sistema de sincronía de subrayado constante me parece una locura poco agradable y que además suena a antiguo —me recuerda a los dibujos animados de *Tom y Jerry* y *El Pájaro loco*—

3 3 10 ¿Ha utilizado conscientemente elementos de su lenguaje aparecidos en obras anteriores para desarrollarlos en posteriores trabajos?

R A No Jamás me he remitido a composiciones anteriores para obtener material temático u otros recursos

B B Si en el sentido de trucos de cosas de oficio que has probado que funcionan bien Entonces vuelves a ellas pero de otra forma De todas maneras soy muy inquieto y me gusta experimentar Luego están los gustos de cada uno Yo empleo muy a menudo la

escala de tonos enteros para escenas de suspense y misterio porque me resulta muy inquietante

E E Sí

J N Sí Obedeciendo a la necesidad de establecer unos códigos determinados he vuelto a formaciones timbricas o grupos orquestales que habia utilizado anteriormente y que tienen algo personal Por ejemplo en dos o tres películas he utilizado cinco saxofones lejos del uso típico de la cuerda de jazz como componentes armónicos dentro de formaciones poco usuales En un caso junto a tres trompas y un pequeño grupo de violines en otro combinados con dos clarinetes y un grupo de cuerda reducido

S M Completamente Como he tenido plena libertad para componer decidí hacerlo con mi propio estilo sin aportar más novedad de la que tendría cualquier obra nueva con respecto a las anteriores Eso sí teniendo presente las condiciones especiales de comercialidad que son inherentes a la musica de cine

A P O Jamás No me interesa porque no disfruto Cada película es un nuevo empeño Hay que jugársela un poco No me interesa el *a priori*

G G S No es conveniente hacer eso porque supone repetirse uno mismo y más tarde o más temprano el oído del espectador capta esa repetición

J S Como las películas que he hecho son tan dispares y distintas entre sí no ha habido demasiadas oportunidades para jugar con esas cosas Aunque tampoco tendria ningun problema De hecho un caso excepcional fue una sintonía de televisión que había compuesto para otra película cuya musica luego no realicé y que *salve'* para el cortometraje *Luisini*

B F Es lógico que lo hagas Si compones cosas que te gustan es porque esa musica es algo muy tuyo Hay similitudes porque es el estilo que surge de ti y claro tiendes a recurrir a tu propio lenguaje Con todas las influencias que vayas teniendo por supuesto

L M Más que con temas musicales se da esa circunstancia con las canciones Algunas que hemos hecho para cine o televisión han pasado de un medio a otro las tocamos en los conciertos en grabaciones El ejemplo más claro es la canción de *Makinavaja*

3 3 11 ¿Ha encontrado sitio o ha sido necesario en alguna partitura jugar con referencias a otras musicas estilos o composiciones de otros autores?

R A No La velocidad de trabajo no me dejaba mirar estas sutilezas

B B Me encanta jugar con cosas hechas anteriormente y no tengo ningun reparo Además me gusta partir de elementos preexistentes Acabo de terminar una película cuya idea parte de un disco Ahora oyes el resultado lo comparas con el disco y no se parece en

nada Se trata unicamente de tomar un punto de partida que me ayuda a empezar a trabajar

Ahora bien si quiero utilizar un estilo de musica dodecafónica o tipo Stravinsky por ejemplo recurro a las fuentes originales no a los productos que han salido de esas fuentes

E E He utilizado elementos de otros compositores De Bach y Chaikovski y no precisamente por puro juego sino por exigencias del guión

J N La verdad es que me gusta jugar con esas cosas Coger algo previo y recrear sus ingredientes hasta extremos insospechados o integrar elementos de musicas étnicas me resulta muy estimulante

Ahora en *Libertarias* el uso que hago del himno de la *Varsoviana* es un ejemplo muy claro Al final de la película aparece completo con una rearmonización nueva que convierte esa cosa alegre y eufórica del himno en una musica tristísima Sin embargo en el principio lo hace en combinación con el tema mio pero con las frases trastocadas salteadas tiene unidad pero no es la del himno

En el documental *Las Cruzadas* el punto de vista era muy critico con la Iglesia pues se explicaba el verdadero genocidio que fueron las cruzadas Entonces a mi se me ocurrió utilizar musica religiosa cantada por un coro que fuese facilmente reconocible pero reelaborada por mi

Como se ve hay muchas formas de reelaborar y a mi esto me divierte me resulta muy interesante es como hacer variaciones sobre el tema La utilización de elementos con una función determinada previa para la creación de otras obras me fascina

S M La primera escena de *Amor propio* es un concierto en el que se toca una obra de Brahms Unas pocas notas de la melodía de esta pieza me sirvieron de origen para toda la musica de la banda sonora como si fuera una suerte de variaciones

A P O En cuanto a buscar determinados estilos si pero copiar o partir de cosas de otros compositores no me ha parecido sugerente

G G S No tampoco ¿Para que? Es un juego peligroso porque luego está la Sociedad de Autores y vienen las reclamaciones Hay que ser original Si eres original no tienes por que tener miedo a nada Siempre te basas en tus ideas y eso está libre de sospechas y de ideas malintencionadas que tambien las suele haber No con relación a mis compañeros sino al publico en general esto se parece a aquello otro

J S Tal como me lo preguntas no Lo que ocurre es que me suenan al componer determinados estilos que me arrastran hacia ellos y dejan en mi musica cosas reconocibles

En el cortometraje *A todo tren* hay referencias por ejemplo a la musica de las peliculas de Jacques Tati Pero es que el propio corto es un homenaje a su cine

B F Hacer eso resulta no solo necesario a veces sino también muy sugerente

Lo hemos hecho muchas veces Coges determinados aspectos lo que no significa que los copies les das la utilidad que tu necesitas y de ahí sale algo totalmente distinto nuevo

L M Siempre tienes que poner alguna cosa porque en casi todas las peliculas hay musica incidental obligada —ya sea musica clásica canciones populares etc — Normalmente de una forma muy anecdótica y sin adaptaciones excepto en la serie de *Blasco Ibañez* donde hemos utilizado bastante material para bandas de musica de compositores valencianos una pieza de Chaikovski y una marcha turca de Mozart

3 3 12 En el Documental si lo ha trabajado la relacion de la musica con un texto de caracter mas objetivo ¿como condiciona su escritura?

R A No he trabajado documentales

B B En el documental se trata más de hacer una serie de musicas que tengan que ver con lo que se está narrando pero sin tanta sujeción de medidas o sincronia Se trata casi de hacer una libreria propia

En cuanto al interés que tengo por el documental es variable Los que hice con Paloma Chamorro me gustaron mucho porque tenia libertad para crear y me resultaron muy sugerentes Luego he hecho cosas más aburridas

E E No lo he trabajado

J N Sí lo he trabajado

En cierto tipo de documentales como los documentales rio sobre naturaleza animales etc he podido trabajar con mayor libertad creando piezas musicales más en la linea de la musica absoluta Simplemente piensas que la idea de esta musica en general va a ser la luminosidad o el ritmo o cualquier otra y entonces compones una pieza musical acorde a esa idea mucho más primaria Incluso he utilizado para ciertos documentales piezas que habia hecho anteriormente de musica absoluta y que tenia guardadas De repente te acuerdas y dices *pues de aquel concierto para percusion sola me podria encajar una parte* la grabas y resulta que funciona

Luego hay otros documentales que tienen un trabajo más de tipo cinematográfico El criterio vuelve a ser el de producir emoción Por ejemplo en el documental *Las Cruzadas* —cuya musica compuse el año pasado como encargo de una productora inglesa— he utilizado el texto del *Regina Celi* y le he puesto otra musica absolutamente distinta En otro punto he utilizado Canto Gregoriano tal cual —añadiéndole una linea de bajo y otra

melódica de cuerda por arriba que le desvirtuan— utilizando el color de palabras como *Criste* o el final del *Padrenuestro* para señalar la imagen en su contradicción mientras el coro canta esas palabras salen imágenes de los cristianos devastando ciudades y matando pueblos enteros

S M No

A P O He puesto musica a docenas de documentales Y de ellos 15 — 20 mios (guion dirección etc) Mi contestación llegaría de otro 0 1 a un nuevo 3 3 12 Pero ¿por qué imagen objetiva? ¿Es que existe?

G G S No Hice muy pocos

J S He hecho alguno pero la verdad es que es un campo algo inedito Aquellos trabajos que he realizado el ultimo uno sobre la Objecion de conciencia para el Departamento de Juventud de la C A M tienen una musica de acompañamiento que está sujeta al texto narrado y al tipo de documental que es

B F En el documental el trabajo suele llevarse a cabo entorno a un tema largo Buscas un hallazgo temático una idea que de juego y la vas variando dentro de un desarrollo continuo siempre en un tono muy suave pues su funcion es acompañar

L M Recuerdo especialmente un trabajo que hicimos para el Pabellon de los descubrimientos de la Expo 92 de Sevilla y que luego no se llegó a estrenar porque se quemó el pabellón un mes antes de la inauguración No era exactamente un documental pero tenia algunas características de este La exposición se basaba en un recorrido por una serie tematica de avances científicos tecnicos y sociales del hombre En cada zona habia una proyección bien de video bien de diapositivas con una musica que escuchabas a traves de cascos infrarrojos La elaboracion de la musica fue una experiencia muy divertida y bonita Era entrar en una dimensión distinta especial de unión de la musica con la imagen así que entramos en el ambito del minimalismo y las secuencias He de decir que en este caso si habia una sincronia absoluta buscada y que trabajamos con mucha precisión porque el tipo de trabajo así lo pedia

3 3 13 *¿Cual seria su formula ideal de trabajo?*

R A Mi formula ideal seria poder trabajar Cuando casi todo han sido limitaciones y desilusiones uno acaba por dejarse llevar Ahora escucho las obras que he compuesto y me lamento por la cantidad de cosas que podría haber realizado si hubiese tenido el apoyo necesario

En el plano estrictamente técnico creo que lo ideal seria poder trabajar con más tiempo menos restricciones economicas y mayor poder de decisión en lo que toca a la cantidad de musica la estructura de esta y el volumen con el que aparece en la película

B B La verdad es que no lo sé Por un lado en cuanto a tiempo ya me he acostumbrado a trabajar con esos márgenes Si tuviese más tiempo no sé qué pasaría si trabajaria todo el rato o si me pasaria la mitad del tiempo sin hacer nada para ponerme a trabajar a ultima hora Así que por ese lado no lo sé

Cuando trabajo con músicos del mundo del rock y con sintetizadores si me gustaria tener más tiempo porque los sintetizadores están muy bien pero para sacarles partido requieren muchas horas ya que tienes que buscar entre un *maremagnum* de sonidos mezclarlos pasarlo por efectos etc Por otra parte me gustaria tener una orquesta maravillosa de esas que a la primera todo suena afinado medido pero claro eso es un sueño

E E En absoluta soledad En contacto directo con la Naturaleza campo mar Nunca compuse (nunca supe componer) sobre el piano A la hora de trabajar en cine procuro e intento la máxima compenetración con la imagen y con el argumento

J N Básicamente la que sigo

S M Bueno En primer lugar me gustaria poder componer no sobre el guión sino sobre la película terminada Normalmente cuando la imagen está preparada todo el mundo tiene prisa Quieren que se grabe rápidamente para estrenar cuanto antes En cambio a mí me gustaria que en vez de tener unos meses para componer sobre el guión tenerlos para componer sobre la imagen

Otro deseo seria grabar con imagen en pantalla en lugar de hacerlo con claqueta y poder repetir las veces que fuera necesario Es decir no sincronizar con una escena que sé que dura minuto y medio sino con la propia escena que vemos en ese momento Y por ultimo tener la ultima palabra en cuanto a qué musica hay en cada momento y a qué volumen Este es mi ideal pero ya sé que es un imposible

A P O Muchos medios Poco tiempo Buenos amigos

G G S La musica tiene que realizar su aportación de acuerdo con la imagen En esto el papel de la armonía es muy importante Una melodía la puedes armonizar de forma muy simple o complicarla y con ello reforzar su expresividad Pero depende de lo que estés viendo en la imagen

J S Esto resulta complicado Tengo muy claro que son necesarias al menos cuatro circunstancias que exista plena confianza en el trabajo del músico poder tener más libertad a la hora de escoger los bloques en los que entra la musica tener algo más de tiempo y por ultimo disponer de presupuestos menos restrictivos

B F Pues realmente la que tenemos Sí nos gustaría poder trabajar con más margen económico para disponer de mejores medios Eso no significa que vayamos a necesitar

siempre una gran formación instrumental Pero si que cuando sea necesario puedas contar con lo que precisas

L M Yo entraria en la pelicula antes de empezar a rodar para hablar sobre el guión con el director intercambiar opiniones sugerir ideas Despues compondria la musica si no toda la mayor parte en el ordenador y la probaria con la imagen para analizar como funciona Discutiria y charlaria con el director sobre ella y una vez estuviésemos de acuerdo en su funcionamiento me iria a un estudio y la grabaria de verdad con los musicos que fuesen necesarios Es decir si necesito cuerda no la tocaria en un teclado sino que contrataria a musicos para que interpretasen Lo cual no quita que luego llegue una pelicula y la hagas toda con una guitarra acustica porque eso es lo que te pide pero si necesitas secciones orquestales que no tengas que simularlas con sonidos sintetizados Pero este caso hipotetico no se da nunca

3 4 Realizacion

3 4 1 Escritura

3 4 1 1 ¿Que procedimiento en general sigue para componer? ¿Parte de una estructura general de una seleccion timbrica del rigor de los tiempos de moviola etc ?

R A Me gusta hacer una profunda lectura de la historia de tal forma que llegue a tener una imagen de la textura de esa pelicula Desde ese punto nace una idea melódica que me sirve para estructurar el resto del trabajo

B B La elección timbrica me suele imponer una forma de trabajar Dependiendo de si voy a trabajar con musicos o con sintetizadores me planteo una decisión de lenguaje En el caso de los sintetizadores el problema que tienen es que pueden llegar a ser muy dispersivos Dan tal cantidad de sonidos que llega un momento que te puedes perder Por eso procuro realizar una orquestacion previa Escojo una serie de sonidos sintetizados que son los que voy a utilizar a lo largo de toda la pelicula Lo que no hago es utilizar unos para un bloque y otros distintos un poco más allá Lo importante es que se mantenga la coherencia respecto a lo que yo llamo una paleta de colores En la selección de los sonidos sintetizados busco fundamentalmente una determinada coloración timbrica Evidentemente siempre buscas tambien una melodia pero en general cuando trabajo con sintetizadores he tratado de generar más una musica ambiental que melódica O sin melodia o con melodias muy abstractas con improvisaciones de instrumentos o sintetizadores Se trata más de crear atmósferas a base de sonidos que melodias concretas En cambio el trabajo con orquesta me obliga mas a buscar elementos melódicos

E E Partia habitualmente de la estructura que me daba el guión

J N La estética de la película me da pie para trabajar sobre un material abstracto que surge en términos de color y textura más que de temas. Pienso si la música va a ser más o menos tonal, el ambiente tímbrico, qué orquesta y qué instrumentos voy a utilizar, etc. Es una primera fase en la que tengo el sonido en la cabeza pero sin forma definida. A continuación comienza la búsqueda de un material temático. La decisión de si va a haber o no un tema, si va a estar estructurado según un patrón clásico o si van a ser una serie de células independientes, está en función del tipo de película.

Cuando hay imagen montada empiezo a tener idea de la estructura. Esta no puede partir nunca de un planteamiento apriorístico teórico, sino que ha de hacerlo desde el análisis de las necesidades de la película. Y de la película tal cual es, una vez rodada y montada, porque en el cine en cualquier momento surge un inconveniente, se realizan cambios, y todo el planteamiento estructural que habías diseñado tienes que modificarlo. *Amantes* es un claro ejemplo.

La película empieza con un sólo de piano que hace una célula rítmica y luego entra el resto de la música. Yo pensé, después de ver la película y analizarla, en crear una estructura definida en base a que los títulos de crédito no llevarían música –en principio iban a ir sobre la imagen y el sonido de una misa castrense–. Pero entonces surgió un problema porque la imagen o el sonido no lo recuerdo, no estaban bien. En aquel momento se decidió que los títulos debían ir en blanco sobre fondo negro. El planteamiento se me caía entero. Tuve que realizar una música para los créditos absolutamente neutra que no revelase nada. Por otra parte, la idea de incluir un villancico al final, que es lo que estructura toda la música de la película, nació un día paseando con Vicente. Me comentó que la planificación de esa secuencia final no iba a ser convencional, de un plano corto se pasaba a uno general, para luego volver a un plano corto de los dos personajes. Además iba a rodarlo delante de la catedral de Burgos y a ser posible nevando. En ese instante se me ocurrió lo del villancico, se lo comenté a Vicente y le pareció fantástico. Claro que no se trataba de realizar un villancico de forma convencional. De hecho, a lo que más vueltas le di fue a quién iba a cantarlo. Al principio pensé en una *mezzo* soprano pero si bien el color y el tono dramático me funcionaba, no quería incluir ningún elemento de cultura elevada porque no encajaba con los personajes. Tras darle muchas vueltas caí en la cuenta: la voz que necesitaba era la de Carmen Sarabia, cantante de Agua Viva. Tenía una color parecido al de la *mezzo* pero con el toque popular que me hacía falta.

S M Primero compongo los tipos de música que hemos acordado el director y yo, según los diferentes estilos o ambientes: amor, suspense. Realizo varias versiones generales y luego pienso en cómo pueden encajar en cada escena concreta.

A P O ¡Exacto! De cualquiera de ellos. Todos se piden ayuda entre sí inmediatamente. Se come con los ojos, con las manos, con la boca.

G G S La idea de la que parto es generalmente melódica. A partir de ese germen melódico construyo y elaboro el resto de la musica.

J S Aunque haya leído el guión, empiezo a componer cuando conozco los tiempos y las duraciones de los bloques. Según las sensaciones de las imágenes y las peticiones del director, elijo la plantilla instrumental y comienzo a trabajar desde una idea melódica o armónica.

B F Normalmente no escribimos en papel. Vamos buscando las ideas tocando en el teclado o las guitarras y grabando directamente en el ordenador sobre las imágenes.

L M A mí particularmente me gusta primero hacer diagramas para tener clara la estructura de la musica en la película. Luego a parte que hayamos ido apuntando y elaborando ideas anteriormente, cuando la película está montada nos sentamos en moviola con el director y el montador y empezamos a ver dónde va cada bloque. Tomamos notas de tiempo con el código de la moviola y con eso hacemos una lista de bloques. Luego ya en el estudio hacemos una lista por temas. Vemos en qué bloque entra cada tema, cuánto ha de durar en cada caso, la instrumentación que va a llevar, etc. Por último decidimos si es preciso escribirlo, es decir, si se va a grabar directamente o si lo vamos a secuenciar.

3 4 1 2 *¿Hace un guion previo de la musica u orquesta directamente?*

R A Primero elaboro el guión de toda la musica y luego orquesto. Nunca cambio este metodo de trabajo.

B B Primero hago un guión de parciales con los cambios que hay, a seis por ocho, con la negra a tanto. Hago los calculos y sé que empieza la musica en esta situación, que en tal segundo y en tal fotograma, que me coincide con tal compás, hay tal evento. Pero tambien voy orquestando sobre la marcha. Incluso algunas veces ocurre que hay un bloque con tres partes, hago la primera y la tercera y luego no sé qué hacer con la segunda.

E E Realizaba un esquema general de la musica por bloques y luego iba orquestando.

J N Trabajo la musica en su conjunto porque me cuesta mucho separar una cosa de la otra. Entre otras razones, porque como ya hemos hablado, pienso antes en la orquesta y en la textura que en temas. En este sentido no me acostumbraria a hacer musica para que la orquestara otro.

Es muy raro que realice una melodia con un cifrado a menos que la película que este haciendo necesite un tema de ese tipo. Acaso, cuando tengo una película por delante, si se me ocurre una idea la dejo grabada en el ordenador en forma de tema con un bajo. Pero en este caso más que de guión hablaria de acopio de material, de apuntes de trabajo.

S M Orquesto directamente. Cuando compongo lo hago pensando en el timbre que elegido.

A P O El pensamiento musical es más complejo que el pensamiento literario. Los tiempos físico y psicológico son mucho más asediados. Se hace un guión necesariamente. De todo o del bloque a bloque.

G G S Primero un guión simple. Después elaboro la partitura.

J S Voy trabajando todas las partes de la partitura a la vez, aunque cuando estoy viendo la imagen tomo notas que son una especie de guión de la música.

B F y L M Depende del tipo de secuencia. De la relación que haya que buscar entre la música y la imagen, y por supuesto de la complejidad instrumental del bloque.

3 4 1 3 *¿Escribe de una vez o trabaja rectificando constantemente la partitura?*

R A Rectifico, pero muy poco. No hay tiempo. Si algo caracteriza el trabajo del compositor de cine o audiovisual es el poco tiempo que tiene para trabajar. Debes ser muy rápido, un superdotado de la rapidez. Tener mucha facilidad para escribir y que tu orquestación sea muy fluida, hay que poseer una gran fluidez. Sabes que no va a ser una obra maestra, pero que ante todo tiene que funcionar.

B B No rectifico mucho porque no me da tiempo, aunque me gustaría. No tengo, además, problema en admitir que en ciertos bloques de algunas películas hay partes que están mejor acabadas u orquestadas que otras. Me gustaría rematarlas, pero no da tiempo. Cuando tienes que terminar la música de la película para mañana, no tienes posibilidad de modificar cosas que pueden no gustarte.

E E En la creación de una vez. En la adaptación rectificando lo adaptado, no "lo creado".

J N Rectifico, pero escribo bastante rápido.

S M Rectifico mucho, tanto cuando lo estoy haciendo como posteriormente. En realidad no paro de corregir casi hasta que está grabada. Pero esto es algo que hago en todas mis obras.

A P O El guión crece al instrumentarse. Los timbres de la orquesta requieren su tiempo real, superior al abocetado. Esto no es rectificar. Es repartir, adjudicar valores.

G G S Suelo rectificar poco. Cuando tengo la idea clara es muy difícil que rectifique. Sigo adelante y trabajo. Si la idea funciona es cuestión de horas.

J S No me gusta retocar y tampoco lo hago demasiado. Aun así, hay veces que no queda más remedio.

B F Cuando estamos escribiendo de primeras, nos gusta hacerlo de un tirón, sin ponernos muchas trabas, pues si no se pierden ideas que pueden ser buenas. Luego cuando vamos ajustando con la imagen, con sus tiempos, vamos corrigiendo y limpiando lo

que hemos escrito El primer impulso es mas de arrebatado Sale solo y ves claro que es eso lo que buscabas

No rectificamos demasiado Cuando tienes que rectificar mucho una idea es preferible desecharla Un tema tiene que convencerte rápidamente si no es que no lo has encontrado y tienes que seguir buscando

L M Las ideas surgen casi tarareadas Aunque ultimamente me apano para tocar el piano y compongo cosas en el escribiendo en partitura Una vez que tenemos la idea definida la grabamos para probar cómo funciona A partir de ese punto es cuando empezamos a rectificar y cambiar cosas

3 4 1 4 ¿Va comprobando lo que escribe?

R A Lo voy escuchando por partes al piano

B B Si con el ordenador

E E No

J N Aunque a veces compruebe cosas al piano no necesito ir verificando cómo suena lo que escribo porque más o menos lo escucho internamente Lo que si representa una ventaja radical es pasar la musica en sincronia con la imagen con ayuda del ordenador para ver como funcionan ambas estructuras De esta manera si tienes dudas o estás trabajando bloques complejos puedes ajustar más tu trabajo al tiempo que ves posibles fallos de cálculos medidas etc

S M Si Aunque sepa como todo musico si funciona o no tocarlo me ayuda porque una cosa es oirlo internamente y otra distinta es ver el resultado real en cuanto al timbre densidad o la misma duración Tocandolo lo ves desde fuera y puedes ser más objetivo más distante

A P O No compruebo Me solazo con su relectura Cien veces Si no es que no vale Y lo dejo a un lado

G G S Depende de cómo estés trabajando Hay veces que las ideas surgen tocando al piano y otras que nacen solas en la mesa En ocasiones sientes la necesidad de escuchar eso que vas escribiendo pero otras muchas no necesitas tocarlo para oirlo Lo escuchas en el papel

J S Si en el ordenador y el teclado

B F Si El ordenador te permite escuchar lo que vas componiendo y verlo ya asociado a la imagen

L M Como soy instrumentista compruebo lo que voy haciendo pero todo depende del tipo de musica pues no siempre es posible La serie de *Blasco Ibáñez* es un ejemplo perfecto

en este sentido porque tiene un poco de todo. Hay una secuencia que se desarrolla en un Salón de un café parisino en el año 1900. Blasco Ibañez cena con una señora mientras un grupo de música interpreta piezas típicas de salón de la época. Como la película es una biografía tiene un componente de realismo mucho más acusado que cualquier historia figurada. Entonces obligatoriamente tienes que ceñirte –además Berlanga así lo quería– a la realidad histórica. Primero tuvimos que hacer un trabajo de investigación para saber qué música había en París en los salones en esas fechas. Por suerte nuestro amigo Ángel Muñoz nos dejó tres discos de música de salón de principios de siglo. Los escuché y encontré dos piezas de dominio público que me parecieron adecuadas. Cogí la melodía de las dos piezas e hice un arreglo para un quinteto típico de la época: violín, clarinete, piano, cello y contrabajo. En este caso tuve que escribir toda la música en papel y no oí el resultado hasta que se grabó. Evidentemente yo lo había escrito y sabía cómo iba a sonar, pero no tuve una referencia definitiva hasta ese momento.

En otros casos, como la música que va al principio de la película –una canción popular valenciana arreglada y adaptada por nosotros– la melodía la encontramos en unos libros de folklore. Tomamos notas muy generales, y el arreglo y la adaptación lo hicimos sobre la marcha tocando y grabando en el ordenador para ver cómo funcionaba.

3 4 1 5. *¿Recurrer a algoritmos musicales propios en aquellos elementos que sabe positivamente que funcionan?*

R A. No acostumbro. Compongo según las necesidades de cada bloque y no me paro a mirar si lo he utilizado antes en un caso similar, y si funcionó en ese caso.

B B. Sí, pero no pienso revelarlos. ¡Es broma! Claro que los hay, hay ciertos trucos, cosas de oficio. Sobre todo, cuando tienes poco tiempo, hay cosas que sabes que funcionan y cómo utilizarlas.

E E. En ocasiones sí, por la falta de tiempo.

J N. Aunque trates de buscar en cada película algo nuevo, es evidente que recurres a fórmulas que forman parte del lenguaje y estilo que has ido desarrollando con los años, como le ha ocurrido por otra parte a todos los compositores a lo largo de la historia. ¿Qué son si no las formas clásicas o los desarrollos de Vivaldi? No dejan de ser algoritmos porque responden a un modelo probado. Ahora bien, entre las obras a que han dado lugar esas formas, difícilmente encontraremos un ejemplo algorítmico puro porque en su concepción ha intervenido la creatividad. En mi caso pasa lo mismo. En cada partitura procuro y hago cosas distintas, pero si buscara un patrón común lo encontraría seguro. No en vano la identidad de un autor se afirma en esto.

Precisamente uno de los problemas de comunicación de la música contemporánea con respecto al oyente es que se pretende que no existan los algoritmos. Se ha roto la

gramática y el espectador no sabe de qué se le esta hablando. Es incapaz de averiguar cual es el discurso porque no puede unir las ideas, no tiene los codigos, las instrucciones para decodificar los mensajes. No existe ningun tipo de orden porque se ha eliminado la sorpresa y se ha convertido la musica en un todo disonante que no va a ninguna parte. Carece de movimiento. Es puro y amorfo estatismo.

S M Como en este mundo de las bandas sonoras llevo poco tiempo, creo que tengo la ventaja de, aun habiendo visto mucho cine, no caer en esos tics o tópicos. Todos sabemos que en determinadas escenas hay cosas que funcionan perfectamente y esas soluciones tienen gran mérito para el que lo hizo la primera vez. Ahora a mi me interesa más ser creativo y sabiendo que eso funciona ir por otro lado. Ya que conoces un producto garantizado, jugártela un poco con el riesgo.

A P O Sólo analizo mi musica cuando ha dejado de gustarme. Si no soy fiel a su sensacion. A su efecto. Y basta.

G G S Procuro no caer en lo evidente. Me gusta buscar.

J S Eso depende del tiempo de que disponga. Si voy pillado es más fácil que recurra al arquetipo porque es lo primero que te viene. Si tengo más tiempo y trabajo, comienzan a salir las ideas buenas.

B F Es un recurso más. Muchas veces, incluso de forma subconsciente, cuando algo no acaba de salir, recurras al tópico por la via del oficio.

L M Procuramos no hacerlo, pero a veces estás tan limitado por el tiempo que te ves en la necesidad de echar mano a lo que sabes que va a funcionar.

3 4 1 6 ¿Donde es mas fluida la escritura, en los bloques cortos o en los de mayor duracion?

R A Me encuentro más a gusto trabajando en formas largas, en las que puedo desarrollar la técnica, estrar la musica.

B B Me encuentro trabajando más a gusto en formas cortas por pereza. Como resultado, es logico, me satisfacen más las largas. Cuando me quedan tres dias para grabar me entra una angustia terrible y desearia que fuesen todos bloques cortos para terminarlos en seguida. Pero claro, luego escucho un bloque de ocho minutos y disfruto muchísimo.

E E Nunca me planteo componiendo esta diferencia.

J N Me encuentro más a gusto en los bloques largos.

S M Me ha sorprendido de la musica de cine la cantidad de bloques cortos que hay en una pelicula. Es algo en lo que no habia reparado antes. A veces tienes que dar mucho en tan sólo quince segundos, algo poco habitual en la musica absoluta. Ahora bien, creo que esto es positivo porque te obliga a un trabajo de reconcentración, dejar lo accesorio e ir a lo

esencial Aunque yo estaba acostumbrado a formas más largas me he encontrado muy a gusto también en ese tipo de bloques

A P O En los bloques cortos por mi concepto del desarrollo Me gustan como te decia las cosas concentradas Los bloques largos son muy cómodos Nos adormecen critica emocionalmente

G G S Me siento más seguro en formas amplias en las que pueda llevar a cabo el desarrollo melódico etc Si el fragmento es muy pequeño —de cuatro cinco o diez segundos— no puedes hacer nada

J S Mi pensamiento musical me lleva a la forma pequeña pero tampoco me siento incómodo en las formas o en los bloques largos Se trata simplemente que me cuesta más trabajo

B F Siempre en los bloques largos En ellos puedes jugar con el desarrollo del tema con las diferentes posibilidades sonoras de los instrumentos Los bloques cortos te limitan mucho más al menos a nosotros Sacarle partido a un bloque de cinco o diez segundos es realmente complicado

L M Evidentemente en los largos y con ello me refiero a los que al menos duran un minuto En ese tiempo puedes desarrollar una idea musical cambiarla repetirla es definitiva te da tiempo a hacer algo Los bloques cortos muchas veces son más que musica efectos y en ese sentido siempre te apetecen menos

3 4 1 7 *¿Condiciona su escritura pensar en la recreacion de los interpretes?*

R A No necesariamente Mi relación con ellos ha sido de estrecha confianza

B B Te diría que no pero la verdad es que si Muchas veces trato de escribir cosas que sean más eficaces y menos complicadas con el fin de que la grabación sea más sencilla y fácil porque sé que la grabación va a salir mejor Me gusta además que los músicos incorporen cosas que improvisen Pero eso sólo ocurre como ya te he dicho con los musicos no clásicos Respecto a esto no podemos olvidar que siempre es mucho más facil y el que diga que no miente hacer cosas con sintetizadores que con orquesta

La propia escritura difiere mucho segun vayas a trabajar de una forma u otra Eso es algo que desde siempre he tenido clarísimo Cuando se trabaja con orquesta hay que trabajar para la orquesta y cuando se trabaja con sintetizadores hay que trabajar con un método que te permita explotar sus posibilidades Lo que nunca se debe hacer es intentar imitar una orquesta con teclados porque eso nunca funciona Queda *quero y no puedo* y eso es espantoso lo peor que se puede hacer Si trabajo con sintetizadores busco sonidos raros nuevos no trato de imitar una trompeta

E E En muchas ocasiones sobre todo naturalmente cuando escribia un solo instrumental

J N Es algo que no puedes dejar de pensar cuando compones porque ese es el lado funcional de este trabajo El presupuesto marca las horas que tienes para grabar y has de ajustarte a esa exigencia —aquí sí hay una cierta coerción de medios— Esto te obliga por una parte a realizar partituras muy minuciosas que contengan todos los matices ligaduras indicaciones expresivas etc necesarios para que no haya que explicarle nada al músico El problema a veces está en que como se trabaja muy aprisa lo que tienes que decir en la grabación son cosas que podían estar en la partitura y que no aparecen bien porque no ha dado tiempo a ponerlas bien porque se le ha pasado al copista

Trato de organizarme para disfrutar al máximo los recursos que tengo buscando un equilibrio entre la efectividad y el ideal Por ejemplo es impensable que para una música como la de *Libertarias* casi una hora de orquesta y coro vayas a utilizar cinco días de estudio porque sería la ruina Por eso procuro escribir con claridad con lógica de acuerdo con los músicos y los medios de los que voy a disponer en grabación Creo además que resulta fundamental ponerse en el puesto del intérprete del instrumentista No va a tocar igual aunque sea una línea armónica interior si esa línea tiene sentido musical que si no lo tiene El resultado sonoro a efectos de notas puede que sea el mismo pero si la línea es bonita y coherente la interpretarán mejor Los músicos no tocan tanto como les dices o les pides que toquen sino que su colaboración emana en un alto porcentaje de la propia escritura de la música de que tu la tengas clara en la cabeza y sepas decir sin perderte en disquisiciones teóricas lo que quieres

En otros tipos de música como en el caso de *Bwana* cuando ya cuentas con que la aportación del músico en ciertas partes o ciertos instrumentos es esencial lo que yo hago es escribir para un músico determinado Esto ocurre sobre todo allí donde el margen de interpretación creativa del músico es mayor por ejemplo el jazz o cualquier música improvisada o étnica En esos estilos es fundamental saber con quién cuentas a quién vas a tener porque si no la música sufrirá un cambio sustancial en el momento de ser interpretada en comparación con lo que habías imaginado

S M Este aspecto lógicamente te condiciona pero no me importa demasiado He procurado que se diferencie mucho la música absoluta de la de cine en que esta sea fácil de tocar Que no plantee problemas técnicos que requieran mucho estudio porque no hay tiempo para ello —un grupo que vaya a interpretar una obra de cámara mía pueden tener entorno a un mes para prepararla y ensayarla pero esto en cine es impensable— Por esta razón procuro ser muy simple adecuándome a la técnica que tienen esos instrumentistas y escribiendo cosas que les resulten sencillas de tocar Que además de ser muy clara

ritmicamente y poco virtuosística en cuanto a notas no haya que explicar prácticamente nada ni maneras de tocar especiales ni efectos curiosos o personales etc

A P O El saber que los intérpretes con los que vas a contar son buenos te permite no sentirte constreñido a la hora de escribir determinadas cosas. Estar confiado en que no te van a plantear problemas en cuanto escribas por ejemplo unas dobles cuerdas

Sí me ha condicionado positivamente trabajar con algunos excelentes intérpretes que me han hecho más fácil el trabajo. En algunos casos bastaba que hiciese un cifrado o pusiese unas notitas para que ellos creasen improvisando secuencias estupendas

G G S Naturalmente ellos aportan al tocar su talento natural. Pero eso no me condiciona para nada. Cuando yo escribo por ejemplo una melodía romántica cuento ya con la profesionalidad del intérprete. Sé que va a poner todo su sentimiento y su técnica en la grabación

J S Me gusta que los intérpretes incorporen ideas siempre que estas sean buenas. De hecho en algunos trabajos he dejado espacio a la improvisación para que aportasen su propia personalidad

B F Es algo cotidiano aunque en un sentido positivo. Trabajar con los mismos músicos durante años te facilita la labor. Ellos te conocen y saben lo que buscas. Así que cuando estás componiendo y sabes que esa parte de saxo la va a tocar tal instrumentista pues te olvidas de escribir nota por nota. Marcas el ambiente armónico y la dirección de la línea melódica y basta. Él te va a poner más cosas de las que tú le puedas escribir incluso sugerirá ideas que mejoren el resultado final. Y no es tanto una cuestión del tipo de instrumento del ambiente de trabajo etc. Depende de la actitud del músico de su grado de compromiso y de las ganas que tenga de divertirse y disfrutar con lo que hace

L M Actualmente no nos puede condicionar demasiado porque tanto Bernardo como yo estamos interpretando mucha música de la que escribimos. Pero es verdad que cuando compones para que otros toquen piensas en la aportación personal que pueden llevar a cabo. Por eso me gusta grabar con músicos y desearía poder hacerlo con formaciones más del campo sinfónico con las que no tenemos oportunidad de trabajar. El intercambio de ideas que realizas con los instrumentistas te enriquece mucho. Además un buen intérprete confiere una riqueza a la música que no tenía antes de que él la tocara. Nosotros tenemos dos o tres amigos con los que grabamos muy a menudo desde hace años que son excelentes músicos. Por ejemplo cuando escribo una partitura para saxo lo hago ya pensando en el saxo soprano que va a tocar Lorenzo sabiendo de antemano cómo va a interpretar

3 4 1 8 ¿Que metodo utiliza para que la escritura sea sincrona?

R A No he utilizado ningun método específico

B B El método que utilizo es un programa de cálculo que me he hecho yo mismo a partir de una relacion metronómica y que he ido mejorando con el tiempo

E E En aquellos puntos que era necesario tomando los tiempos del copión

J N He desarrollado un sistema ahora plasmado en un programa informatico que me realiza toda la matemática de sincronia y seguimiento de la imagen y que explico detalladamente en mi libro

S M El método lo he tenido que improvisar sobre la marcha La primera película la hice toda a negra a sesenta negra a ciento veinte o negra a noventa porque así sabia los segundos que duraba cada bloque En las siguientes películas me atreví a utilizar otros pulsos A una velocidad determinada de metrónomo tocaba la musica al piano o la oia internamente para saber cuanto duraba La verdad es que me gustaria tener una forma mas precisa y rapida

A P O Para eso está el *click track* de los dibujos animados Hay algo que se debe dar por encima del segundo a segundo

G G S El olfato musical

J S He sido alumno de José Nieto Utilizo su sistema

B F y L M Al ir escribiendo y grabando en el ordenador sobre la imagen la sincronia es realmente sencilla pues compruebas de inmediato ese seguimiento y puedes ir ajustando las equivalencias de medida como quieras En grabación donde se incorporen los instrumentos acusticos lo que hacemos es que el instrumentista vaya escuchando el instrumento secuenciado al que tiene que sustituir así no hay pérdida

3 4 2 Grabacion

3 4 2 1 ¿Trabaja habitualmente con musicos o realiza la grabacion con instrumental informatico?

R A Con musicos

B B Eso depende Tiene relacion en parte con el presupuesto Una cosa va con la otra Aunque uno va aprendiendo trucos para ahorrar Por ejemplo para que una pequeña orquesta suene más grande doblar los violines con un sintetizador etc En cualquier caso depende de la película He hecho de todo desde orquesta grande hasta un cuarteto de cuerdas un piano con violoncelo con sintetizadores o mezclando estos con instrumentos acusticos

E E Trabajé de las dos maneras mucho más a gusto con músicos en grabación

J N Generalmente grabo con músicos aunque utilizo los sintetizadores como un instrumento más de la orquesta y a veces como en *Bwana* utilizo partes secuenciadas. Lo que no hago nunca es utilizar los sintetizadores en sustitución de la orquesta. Los sintetizadores los uso como timbres nuevos como instrumentos originales. Estoy absolutamente de acuerdo con Adorno en el sentido que los instrumentos nuevos deben dar lugar a música nueva

S M Como a Mario Camus no le gustan los sintetizadores he trabajado siempre con instrumentistas

A P O Siempre he grabado con músicos. Su sustitución por sintetizadores me pesa aun sobre la conciencia

G G S Habitualmente he venido trabajando con músicos pero las reducciones de presupuesto para la música me han llevado a las máquinas

Todas las películas de mi primera etapa están grabadas con orquesta. Una buena orquesta con lo que tuve una estrecha y fructífera colaboración. Las últimas cosas las hago por ordenador. Yo las compongo y luego las secuencian. La música del *Don Juan Tenorio* para el Teatro Español por ejemplo la grabé con un ordenador estupendo el *Synclavier*²⁹⁸. Fue un trabajo agotador pues tuve que meter nota por nota desde el flautín hasta el contrabajo pero el resultado fue excepcional

J S Depende del presupuesto. La mayoría de las veces no queda más remedio que utilizar el ordenador para buena parte de la música. Sin embargo siempre que puedo y tengo oportunidad prefiero trabajar con músicos. Esto no quita que no sea práctico y vea que hay cosas que es mejor secuenciar por razones de producción. Por ejemplo si quiero un vibráfono un contrabajo o un piano es más fácil secuenciarlo que grabarlo en directo

B F A medias. Depende bastante del presupuesto que manejemos y del sonido que estemos buscando. Hay sonidos de *sampler* que están muy conseguidos que ofrecen una sonoridad distinta a la de los instrumentos acústicos y te pueden interesar más. Depende del tipo de instrumentación y del lenguaje que estés utilizando

L M Prefiero que haya la menor cantidad posible de partes secuenciadas. Me gusta más grabar con músicos. No se puede comparar la sonoridad de un instrumento al natural con una muestra de un *sampler*. Supongo que influye también que al no ser teclista no le aportas la expresividad precisa pero aun así se nota mucha diferencia

²⁹⁸ Al igual que el Fairlight Musical Instrument este sistema realiza digitalmente la gestión integral de todas las señales desde la síntesis hasta la grabación final (Palomo 1995: 321)

Buena parte de la decisión depende del tipo de película y del estilo musical que estés trabajando. Es cierto que determinados instrumentos como las baterías, los bajos o los teclados a veces programados dan un juego estupendo. Lo malo de las secuencias es cuando las tienes que hacer siempre por obligación o cuando lo que estás secuenciando en realidad lo has pensado para instrumentistas.

3 4 2 2 ¿Tiene posibilidad de estudiar con los músicos la partitura o directamente se realiza la grabación?

R A: Prácticamente no hay ensayos. La grabación se realiza de inmediato. Los productores tienen un sentido muy práctico: hay que ahorrar dinero a toda costa.

B B: No hay posibilidad de ensayar, sobre todo si es una orquesta. No puedes probar nada porque vas pagando por horas y es carísimo. Y libérate de que haya algún error en las partituras porque se te va un tiempo impresionante y es la ruina. Así que estás obligado a trabajar con un concepto creativo e industrial a la vez. Aunque en grabación tampoco es preciso tener una orquesta con el número de una sinfónica. Por poner un ejemplo: con 16 violines, 6 violas, 4 violoncelos y 2 contrabajos ya tienes un sonido de cuerda muy lujoso.

E E: El tiempo en cine más que en ninguna otra manifestación artística y por diversas razones es oro. Pero si les explicaba brevemente al ensayar cada bloque musical para aproximarlos a lo que para mí era ideal.

J N: Por una cuestión de economía no hay lugar a ello. Se trata más bien de elegir músicos que sepas que van a funcionar.

S M: Como son amigos ensayo los dos días anteriores a la grabación, lo cual es estupendo. Además cuento con ello porque si no tendría que escribir una música quizá mucho más simple aún.

A P O: La necesidad de gastar el menor dinero posible en la música hace que el tiempo de grabación sea el mínimo: por eso no te puedes permitir ensayar nada. Sin embargo si hablaba sobre todo con los solistas sobre lo que quería y como lo podíamos conseguir. Pero nos entendemos tocando, cantando, no con relatos de escenas.

G G S: A la hora de grabar una música para el cine los segundos cuestan mucho dinero. Por esta razón hay que aprovechar el tiempo al máximo.

J S: Cuando he trabajado con músicos había tal urgencia que no he tenido la posibilidad de mirar nada antes de grabar.

B F: Como trabajamos con un presupuesto cerrado contamos con esa posibilidad de antemano. Si es muy necesario se ensaya con los músicos: vienen aquí al estudio y vemos los bloques, etc.

L M No se suele hacer porque los músicos de grabación que son buenos si tu tienes claro lo que quieres no tienen prácticamente necesidad de ensayar

3 4 2 3 ¿Dirige usted la grabación?

R A Aunque yo no soy director he preferido dirigir siempre a los músicos En una ocasión tuve una experiencia con un director y fue bastante negativa

B B Sí

E E Sí

J N Sí

S M Siempre Además grabo el piano cuando compongo partes para este instrumento

A P O Sí Pero porque era costumbre Cuando la dirige un director de orquesta 'cuántas cosas saca de mi partitura que ignoraba había puesto' (Matices diseños evidenciados *retardando o acelerando* en función de la imagen¹ etc)

G G S Sí La presencia del compositor es fundamental e insustituible en grabación Como te decía antes el trabajo del músico de cine es una labor de composición/dirección

J S Hasta ahora siempre

B F y L M Sí como es lógico estamos presentes y dirigimos el resultado de la grabación Aunque la tendencia actual es dirigirnos a nosotros mismos pues cada vez interpretamos más partes de la música

3 4 2 4 ¿Responde a sus expectativas?

R A Generalmente sí

B B Nunca Cuando hago algo para sintetizadores o en un estilo cercano al rock la impresión final siempre es mejor Si es para orquesta casi siempre peor Lo que ocurre es que cuando estoy trabajando con el ordenador escucho la música con sonidos de trompeta clarinete etc que suenan infinitamente peor que los reales pero que evidentemente lo hacen perfectamente afinados y a ritmo En otras palabras más mecánico pero más exacto Luego llegas a grabación y si suena el sonido real pero se pierde tanto en afinación ritmo etc que Sin embargo cuando empiezo a mezclar me empieza a gustar más el resultado Luego lo escucho al día siguiente y me gusta aun más

E E Sí

En alguna ocasión —en más de 70 películas solo recuerdo una— comprendí que no había acertado instrumentalmente con lo que quería expresar D¹ descanso suficiente a la orquesta para poder rectificar cada *particella*

J N Generalmente si estoy satisfecho

S M Si claramente No sólo responde sino que te ilusiona mas Cuando la has visto en el papel más o menos te la imaginas pero cuando escuchas el resultado en el estudio de grabación con esa sensacional calidad de sonido la sensación es maravillosa

A P O Te voy a decir una cosa Así como cuando se monta la imagen hay una ligera desilusión entre lo que se esperaba y lo que hay en la grabación y en las mezclas suele pasar todo lo contrario surge un nuevo optimismo fruto de la conjunción de las cosas que revela nuevos aspectos que no aparecían hasta ahora Las mezclas es una etapa muy gratificante tiende a dimensionar el trabajo

G G S Si No me hace falta llegar a la grabacion para saber como va a funcionar la musica Cuando estoy componiendo en el papel ya se lo que puede resultar y lo que no

J S Habitualmente me suena mucho mejor de lo que yo me espero en principio Aunque lleve una idea de lo que he escrito realmente hasta que no me pongo a grabar y lo oigo no sé muy bien cómo va a resultar Por eso suele sorprenderme positivamente Otra cosa es cuando pasa tiempo y en frio empiezo a escuchar los fallos

B F Siempre queda mejor de lo que esperábamos pues la incorporación de los instrumentos acusticos es clave Cuando se da el caso que no sales satisfecho no es por culpa de la grabación es el tema que has compuesto el que no funciona

L M El resultado de la grabación siempre me parece satisfactorio Cuando salgo del estudio tengo una sensacion positiva Creo que dentro de los medios que teníamos el trabajo es bueno El problema aparece cuando luego escucho la musica en el cine en proyección En muy pocas ocasiones me ha gustado el sonido final de la película Nosotros grabamos la musica en un sistema que ofrece una calidad excelente pero después eso hay que repicarlo a magnetico mezclarlo en cine y al final yo no sé que pasa nunca suena bien

3 4 2 5 *¿Que criterio sigue en el proceso de mezclas?*

R A En la mezcla de la musica he tratado que el sonido final corresponda a la idea que yo tenia de la musica en su origen En la de la película no he tenido ni voz ni voto

B B Por supuesto participo en la mezcla de la musica y luego en la de la película siempre que puedo La musica la debo mezclar yo porque nadie tiene tan claro como he compuesto esa musica pensando en dónde tiene que subir o bajar Aunque ya lo haga en su propia construcción puedes ayudarla con respecto al resto de la banda sonora Sobre todo porque no es la primera vez que han realizado una mezcla justo al revés de cómo estaba construida la musica en su logica interna Justo cuando yo la hacia crecer la bajaban o viceversa y claro se produce un efecto nefasto

E E A partir de la tercera o cuarta película me fue conferida esa responsabilidad que asumí hasta mi jubilación

J N Es un momento fundamental. Sobre todo la mezcla de la película, pues ese es el fin de la música. El espectador la va a recibir mezclada con otras cosas en la sala de proyección. Entonces, tratar de controlar todos los pasos desde que la música está grabada a como luego va a aparecer esa música en el resultado final de la película es importantísimo.

S M En el de la música busco claridad. Opino que puesto que se escucha más distraídamente no puede ser ni compleja ni muy densa. Ha de ser clara, tener un primer plano principal y el resto que pase más desapercibido. Entonces en las mezclas procuro resaltar aquellos instrumentos que soportan ese plano principal, ya sea melódico o rítmico, y ocultar un poco los otros.

Si asistiese a las mezclas de la película, sobre todo, trataría de ajustar el volumen de una forma razonable, pues creo es un mal endémico de la cinematografía española. Es mejor cuando en una película la música se oye correctamente en un plano más cercano. En ocasiones no coincide con ningún sonido, sea diálogo sea ruido, y sin embargo se oye, o al menos me lo parece excesivamente lejano.

A P O Yo siempre me encomiendo al nivel estándar del técnico. Poner las dinámicas en grabación, lo más fuerte o más débil dentro de lo que puedas, para que no haya necesidad de luego tener que subir o bajar. Esto da problemas porque luego se puede oír ruido de fondo, etc. Si yo pongo un matiz piano es porque quiero ese grado de matiz y no otro.

A las mezclas de pistas de sonido suele acudir el director. A veces te sugiere ideas: *esto me gusta más o menos, o este bloque lo podríamos repetir en tal sitio*, como si estuviésemos ya en montaje. A la mezcla —ya de imagen y sonido— la podríamos llamar la estética de los volúmenes. Hace falta un mezclador con experiencia y con visión de futuro: *esto funciona muy bien en sala pero luego en el cine no, o hay que tener cuidado con el contraste de niveles*. (La reproducción sonora en los cines no es precisamente a un nivel standard). También está la estética de la aparición/desaparición de la música y los sonidos. El trabajo de los planos sonoros lo suele delegar el director en el buen hacer de los mezcladores. Yo nunca he ido a defender una música, aunque hay casos en que el nivel que tiene tu música no encaja con lo que tu has pensado, bien por exceso, bien por defecto (de volumen, por ejemplo).

En cuanto a los músicos, generalmente se desentienden del proceso de mezclas.

G G S En la mezcla de la música estoy siempre presente. En la de la película algunas veces sí, otras no me ha sido posible porque estaba haciendo otros trabajos.

El criterio lo marca el director. Tu no puedes imponerle cual es el volumen al que ha de ir la música. Además, mi opinión es que los diálogos son lo primordial. La música está supeditada a ellos.

JS La mezcla de la música la realizo siempre. En la de la película procuro estar aunque no siempre es posible porque permite negociar la presencia que va a tener tu trabajo. Siempre tengo una disputa con los directores porque ponen la música bajísima. Me dicen que soy un exagerado que suena bien pero lo cierto es que tienden a bajarla tanto que tengo la sensación a veces que ha desaparecido.

Pienso que la mezcla general no le aporta nada a la música. En todo caso esa aportación la hace a la película. Los bloques musicales tienen que funcionar por sí solos sin que necesiten la ayuda de la mezcla. Que estén pensados y compuestos para que se pongan a un volumen correcto y se oigan sin molestar.

B F El proceso de trabajo es el siguiente: colocas el bloque en su lugar, ves que se ajusta temporalmente a las marcas previstas y a continuación se realiza la mezcla con los diálogos y los efectos.

Nosotros siempre asistimos a las mezclas de la película. Se hacen los últimos retoques de bajar o subir un poquito el volumen o modificar ligeramente la ecualización para ocupar un espacio diferente con el fin de no chocar con los diálogos o los ruidos.

L M A mí me gusta ir siempre a las mezclas. Es un momento muy interesante —algo tedioso— en el que se pueden aportar muchas cosas y ayudar a los directores, pues en este punto suelen tener bastantes dudas. Tienen claro lo que quieren pero no saben técnicamente cómo se puede conseguir.

El criterio parte de las conversaciones con el director, pues es al que básicamente nos dirigimos. No podemos olvidar que las mezclas de la película es un momento especialmente delicado porque hay que conjugar diferentes opiniones que no son siempre acordes. Por una parte está el director —jefe supremo—, el ingeniero de sonido —que también es mucho jefe—, el montador —que sabe dónde va todo— y los músicos —que a juicio de todos los demás lo único que hace es enredar para que su música suene más fuerte, lo cual no es cierto porque el músico sabe de sobra que está haciendo una película y no un disco—.

3.4.2.6 ¿Cómo explota los recursos de registro?

R A Creo que es un elemento más de creación y que se debería tener en cuenta sin embargo la premura de tiempo y la carestía económica no me ha permitido sacarle demasiado partido.

B B Actualmente es un proceso que ofrece enormes posibilidades para darle más intensidad a la música, para buscarle nuevas perspectivas y hay que saber aprovecharlo. Es una herramienta de trabajo que un compositor de cine no puede desdenar. Precisamente la falta de control que tienes sobre la música en el Teatro —sobre todo porque

no hay posibilidad alguna de mezclas finales — es una de las razones por las que no me gusta trabajar para ese medio. En este sentido, el cine es otra cosa.

E E. Resaltar una frase, un efecto, un tema musical por volumen, ecos, vibraciones, y que ello no dañara — todo lo contrario, mejorara — el conjunto de la banda sonora, era una labor apasionante.

J N. La música de cine, a diferencia de la música absoluta, nace para ser grabada. Su función no es ser interpretada en vivo para hacerla llegar al público en un auditorio, si no que tiene como fin el registro. Por lo tanto, es un error no considerar las características y posibilidades que debe y puede tener al ser grabada. Este proceso te permite alterar las condiciones naturales del sonido. Por ejemplo, puedes falsear el equilibrio entre masas sonoras sin que estas estén realmente equilibradas, desnaturalizando el peso sonoro de los instrumentos.

Se dispone además de una espacialidad que tiene que ser tenida en cuenta porque la música ya no nace sólo para ser grabada, sino que lo hace para ser reproducida en un sistema de cinco o seis altavoces.

S M. En este aspecto, el campo cinematográfico es muy distinto al de la música de concierto, que ahí lo que suene no lo puedes manipular. Creo que ya que se puede, es interesante sacarle partido a la reverberación, el eco, las alteraciones de timbre de un instrumento para hacerlo más áspero, más dulce o más aterciopelado, según el caso, etc. Es algo que no debemos desaprovechar.

A P O. Por ejemplo, en *Los Tarantos* me serví de muchos recursos de grabación. Recuerdo que grabé un pulso de corazón con el contrabajo apantallado (pu pum, pu pumm...) muy piano y mientras, en otra pista, tres trombones sonando todo lo fuerte que podían. Luego lo mezcle cambiando las dinámicas: los trombones bajos y el contrabajo muy fuerte. El efecto era sorprendente, tremendo. Busqué esa tercera dimensión que nos ofrece la grabación por pistas. Pensemos que la Hi Fi (Alta fidelidad) ha convertido las distorsiones sonoras en un efecto válido y, a veces, valioso. ¡Y voluntario!

G G S. Los procesos de grabación han evolucionado muchísimo desde que yo empecé a trabajar. Antes apenas había medios y tenías que hacer maravillas para sacarle partido. Ahora dispones de cámaras de eco, reverberación, de una ecualización muy precisa, que te facilitan enormemente este trabajo.

J S. Creo que en la grabación tienes una gran capacidad creativa para mejorar, en cierta medida, falsear el resultado de tu música. Ese trabajo de postproducción musical me interesa mucho, pues te permite conseguir un sonido contundente a base de efectos, etc.

B F. En grabación hay unos elementos básicos que tienen que ver mucho con el trabajo de la imagen. En concreto dos: la reverberación y el estéreo. La primera te permite colocar los

instrumentos a la distancia de la imagen que quieras alejarlos o acercarlos en su profundidad. El segundo los distribuye por toda la pantalla: te permite moverlos para marcar movimientos de cámara, desplazamientos de sujetos u objetos, etc.

El sistema de sonido Dolby amplía estas posibilidades al poder distribuir el sonido por toda la sala. Creo, sin embargo, que nos queda mucho por aprender sobre el y que hasta ahora muchas de las películas que lo han utilizado resultan dispersivas para el público: le distraen.

L M La grabación, tanto para cine como para cualquier otra actividad musical, ofrece a la música una gran cantidad de posibilidades que hay que aprovechar.

Respecto a la mezcla en el sistema Dolby, mi opinión no es muy favorable. Me parece que es mejor concentrar el sonido en la pantalla. Como profesional, no me gusta, por ejemplo, estar oyendo la música enfrente y el eco de las guitarras por detrás, o cosas así, y como espectador creo que si estás oyendo una conversación en un bar que ves en pantalla y que por lo tanto no te rodea, aunque rodee a los protagonistas, si el sonido te rodea lo único que puede hacer es despistarte. El estereo normal si me parece importante porque ofrece una dimensión al sonido diferente, más lógica.

4 BLOQUEOS

4.1 Cognoscitivos

4.1.1 *¿Le importa pensar que una idea puede no ser original?*

R A No para nada. Mi lenguaje ha sido siempre muy ecléctico: si bien donde me siento más a gusto es en la tonalidad. Eso si, una tonalidad muy abierta.

B B Por supuesto que no me preocupa lo más mínimo que la idea sea original o no. Aunque fue lo que más me costó aceptar al principio de mi carrera, tengo perfectamente asumido que no hago la música que yo quiero hacer en ese momento, sino la música que necesita la película. Un error típico de 'amateur' —yo también lo cometí cuando empezaba— es ese: no hacer la música que necesita la película sino la que necesita o le ha apetecido hacer al grupo o compositor de la banda sonora.

En este medio hay que asumir que no existe el ego. Sobre todo porque en el momento en que te incorporas a las películas estas tienen ya vida propia: le mandan hasta al director. La película, en si, admite o rechaza cosas. Como es lógico, también en la música.

E E Muchísimo.

J N Para nada Lo que realmente me importa es que comunique algo que exprese sentimientos El que sea original no me importa absolutamente nada

S M Procuero no ser un copista Ahora aunque es mucha casualidad si resulta que una solución o un efecto que busco coincide con algo que se ha hecho anteriormente o que otro está haciendo en ese momento nada puedo hacer y por lo tanto no me importa Es algo que ha ocurrido muchas veces a lo largo de la historia

Lo que me parece muy mal y que mucha gente hace es coger la musica de un compositor cambiarle la fachada para que no se note y convertirla en su musica Como no es este el caso sería muy casual que mis realizaciones no fueran originales

A P O Es vanidad pensar que nadie ha podido pensar antes lo que tu Y siempre habrá algo diferente suficientemente diferente

G G S Creo que las ideas han de ser necesariamente originales

J S No me lo planteo así Creo que actualmente cualquier cosa que hagas suena a un estilo o a una composición anterior Por eso a la hora de componer trabajo con mi estilo haga lo que haga No me considero un compositor vanguardista De hecho la estética musical que más reconozco en mi escritura es la musica de principios de siglo Lo cual no quiere decir que segun lo que exija la imagen puedas utilizar lenguajes distintos En este sentido no soy partidario de la opinión que dentro de la musica de cine lo que funciona es una melodía acompañada de corte más o menos tonal

B F La idea en cuanto a lenguaje o estilo para nada Si nos preocupa que la utilidad de esa idea a nivel práctico lo sea

L M Aunque no definiendo esa idea tan extendida que afirma que en la música está todo inventado es evidente que uno no puede ser original siempre Tampoco me planteo demasiado que lo que estoy haciendo tenga que ser forzosamente novedoso no es una cosa que me preocupe excesivamente Busco más que funcione y que sea bonito

4 1 2 *¿Se ha modificado con el paso del tiempo su percepcion —satisfaccion o descontento— sobre alguno de sus trabajos?*

R A No

B B Normalmente yo no tengo una visión de las películas en conjunto o por separado de la musica hasta que no pasa un año y medio o dos Hay una película *Moriras en Chafarinas* que no ha funcionado bien pero que supuso para mí un gran reto porque fue un trabajo de orquestación importante Era la primera vez que me enfrentaba a una orquestación íntegra para orquesta sinfónica con bloques de ocho minutos y siguiendo la imagen sus cambios No sabría decir si supone un antes y un después un punto de inflexión en mi carrera pero si que representó un auténtico desafío

E E No

J N Con algunas cosas sí. Aquellas que haces con elementos de moda con el paso del tiempo te das cuenta que la moda se pasa y ya no funcionan. Por eso procuro no hacerlo. Y no es un problema de tiempo. Hay cosas que has hecho hace años y sin embargo te sorprenden positivamente.

S M No. Llevo tan poco tiempo en este ambiente que aun no tengo la distancia necesaria.

A P O Ya lo creo. La obra envejece con el paso de los años. Pero rejuvenecerá al paso de los siglos.

G G S No.

J S Soy bastante exigente. No acabo nunca de estar contento con los trabajos que he hecho. Siempre tengo la sensación por muy bien que esté que aquello era mejorable. Incluso una vez que he terminado y veo de nuevo la película se me ocurren otras ideas que creo que pudieran haber funcionado mejor y entonces me pregunto por qué no se me ocurrían antes esto o aquello. No obstante salvo algunos trabajos en los que he tenido una mala relación con el director y no ha funcionado el trabajo estoy satisfecho de mis realizaciones.

B F Hay películas que una vez las has terminado y las ves te horrorizan. Otras no tanto. Somos en general bastante críticos con lo que hacemos. Cuando ves una película al cabo del tiempo piensas que volverías a rehacer esto y aquello de nuevo si pudieses. Pero creo que es lógico y normal en cualquier trabajo creativo que aparezca un pequeño poso de descontento.

También es cierto que hay cosas que te sorprenden gratamente. En nuestro caso las composiciones que hemos hecho para Teatro o para los documentales de Querejeta de la *Expo* nos fascinan.

L M Sí para bien y para mal. Unas me aterra el volver a escuchar la música y otras como *Luna de lobos* las vuelvo a ver y me encanta aunque siempre hay cosas que quisiera haber mejorado. Resulta curioso que la razón mayoritaria por la que no me gustan determinadas secuencias es porque en esos puntos no hubiese puesto música no tanto porque esta me parezca desacertada o floja. En otros casos la causa tiene que ver con la grabación con el sonido. Las muchas prisas y el escaso presupuesto hace que esté poco pulido lo cual te fastidia porque sabes que en otras circunstancias habría quedado mejor.

4.1.3 ¿Considera que la práctica de lenguajes o fórmulas estilísticas de uso común puede empobrecer los textos musicales a través de una utilización esquemática e industrial de arquetipos?

R A Eso depende de qué entendamos por arquetipos y del valor que le otorguemos a ese concepto.

B B Puede ser Pero no creo que sea una cuestión tanto de lenguajes como de actitudes a la hora de componer Hay veces que escuchas cosas que utilizan recursos muy manidos y que sin embargo te sorprenden porque tienen algo diferente novedoso Se percibe un ánimo de búsqueda En cambio oyes musicas muy vanguardistas extremadamente arriesgadas que resultan aburridas pasadas de moda antes de ser moda tan siquiera

E E Si

J N En cierto modo si Pero no se deben confundir los códigos con los tópicos o con los arquetipos Si fuera así en el cine no se hubiese empleado más que la musica del siglo XIX que es la que se ve asociada al cine cuando este nace El código es más profundo que el tópico es una combinación armónica el tono de una voz etc No se trata que se tenga que poner siempre a tal situación por ejemplo la *Cabalgata de las walkirias* sino investigar cuáles son los códigos que en esa pieza producen determinados efectos en el auditor lo causa un código ritmico de color Eso luego lo puedes sustituir por otras cosas equivalentes Gracias a eso se han podido incorporar al cine el rock el jazz el pop el minimalismo

S M En esas fórmulas no todo es negativo No podemos olvidar que funcionan en el espectador como una especie de resorte inconsciente subliminal que le ofrece pistas de lectura Por ello no hay que desecharlas *a priori* porque han existido siempre en la historia de la musica Se llegó a la solución en un momento de la Ópera de utilizar un trémolo o una séptima disminuida siempre que hubiera tensión Entonces si utilizas esa solución de una forma personal no mimética ¿por qué desaprovechar ese recurso válido?

A P O *El arte tiende a no comunicarse* dijo Langer Y esta objetividad funciona en la sala de conciertos En el cine hay que pensar en alguna forma de belleza comunicativa El cine se hace para una colectividad amorfa y son precisas fórmulas de uso comun Pero con elegancia

G G S Si se saben utilizar adecuadamente no debería

J S Es indudable que si Son fórmulas sin duda válidas pero cuyo uso desgasta su efectividad y por ello empobrece el lenguaje musical Ahora bien aunque pienso que esta todo inventado hay un margen en el que se pueden hacer muchas variaciones aportar aspectos novedosos

B F y L M Hay que intentar salir del tópico pero el problema es que cuando algo no te divierte te lo tratas de quitar de en medio como sea Lo que es innegable es que eso muestra todas sus carencias y ciertamente empobrece No obstante la tendencia es salirse de lo tópico

4 2 Emocionales

4 2 1 ¿Hay algun momento en que se haya quedado en blanco sin saber como empezar o seguir?
¿Como ocurrio?

R A Tal como lo dices pocas veces afortunadamente

B B Si Cuando se ha producido ha sido en el momento de empezar a trabajar en la busqueda de la idea de la pelicula De todas maneras tampoco se trata de un blanco absoluto Es una cuestión mas de pereza Sé lo que quiero lo estoy escuchando pero me cuesta ponerme a realizarlo y no me veo capaz Por eso prefiero dejarlo y continuar en otro momento

E E Alguno hubo

J N Ocurren cosas insólitas y una de ellas me pasó con *Intruso* Lei el guión y me pareció que estaba muy bien Hablé con Vicente pero tenia la cabeza en blanco no sabia muy bien por donde iba a empezar aquello lo cual no me preocupaba nada porque pensaba *bueno cuando empiece a ver imagen lo sabre* Me acerqué a rodaje vi imagen y por primera vez en mucho tiempo estaba con la mente en blanco Curiosamente a Teresa la montadora le ocurría algo parecido Habia secuencias que no sabia como las queria montar Vicente La pelicula parecia muy hermética Sin embargo se termina de montar la veo constituyendo un todo y es cuando de pronto veo claramente lo que voy a hacer

Un dia en el rodaje hablando con Vicente sobre qué tipo de musica requeria la pelicula me comentó que tal vez podia encajar un romanticismo en la linea de Chaikovski Yo le dije que no lo veia Me puse a trabajar y un dia me llamo para preguntarme que estaba haciendo En ese momento solo pude decirle *lo unico que se es que estoy trabajando con las tripas Entonces estara bien la musica* me contestó Cuando termine de componer me fui a Bratislava a grabar Volvemos a Madrid la pongo en el estudio para que la escuche Vicente *se rie de oreja a oreja y me dice al final has hecho musica romantica* Y en ese momento me di cuenta que efectivamente lo habia hecho No al estilo de Chaikovski o Mahler Era una musica más actual más contemporanea pero con una gran carga de romanticismo aunque en principio pasase por ser mucho mas cerebral y automática Habia hecho una musica romantica pero de un Romanticismo en mayusculas como busqueda de la utopia de lo imposible Y es que eso es la pelicula Sin saberlo habia conectado inconscientemente con la idea Son cosas que afortunadamente me han ocurrido pero que no son la norma

Ese blanco se puede producir —de hecho alguna vez me ha pasado— cuando trabajo en una pelicula que no me interesa Lo puedes pasar muy mal desde el punto de vista creativo porque no se te va a ocurrir nada interesante Al final sales adelante porque

tienes muchos recursos pero son trabajos que prefiero rechazar. No obstante esta posibilidad es una experiencia de los últimos años. Antes he tenido que hacer películas que no me interesaban y en algunas lo he pasado francamente mal.

S M A veces estás cansado y no te parece que ninguna idea tenga futuro. Lo dejas vuelves al día siguiente y ves que alguna de ellas sí lo tiene. Esto es normal dentro de la composición. Más aun dentro de la música pura que de la de cine porque en esta tienes tal urgencia que todo en ti está concentrado para que salga algo de ese trabajo. No puedes permitirte el lujo de quedarte en blanco. En cambio en la música pura si no estás seguro prefieres esperar y entonces es más fácil quedarse en blanco.

A P O No me suele pasar. A veces te quedas en blanco pero no en un blanco absoluto. Este blanco puede ser que de repente te das cuenta que lo que estás haciendo no te gusta. Es un blanco crítico. Pero orienta.

G G S Sí. Pero creo que no se puede explicar cómo surge la inspiración. Depende del estado de ánimo, de la disposición que tengas. No existe una norma fija.

Lo que sí estoy descubriendo ahora es que mi mejor momento para componer es recién levantado. Me arreglo, me siento a la mesa y sin saber por qué salen las ideas. Luego voy notando cómo baja esa inspiración y te embotas con el paso de las horas.

J S A veces me ha pasado. Me quedo en blanco más en el desarrollo de las ideas, en cómo seguir a partir de un punto que en el proceso de generación de ideas. En esto no tengo dificultades. Suele ocurrirme cuando tengo que manejar formas muy grandes, piezas de mucho tiempo y es porque soy muy exigente en ese sentido. Lo que hago tiene que ser un todo coherente, no puedo empezar a poner notas porque sí. Me cuesta mucho trabajar fragmentos muy largos por lo difícil que es conducir la música y que funcione que no decaiga el interés.

B F Sí, si ocurre.

L M Es cierto que alguna vez estás tan agotado por la acumulación de trabajo que no sabes qué hacer. Pero no se trata de quedarse en blanco, quedarse seco como dicen los músicos. A eso todavía no he llegado.

4.2.2 *¿Como se sale de esta situacion?*

R A Trabajando se sale de ese blanco. Unas veces tienes buenas ideas y otras no pero si trabajas tarde o temprano surgen. Si no son excelentes al menos sigues adelante.

B B Cuando me ocurre lo dejo. Prefiero tomarme un descanso. Por muy mal que vaya de tiempo he aprendido que si no sale es que no sale. Por muchas horas que le eche no va a salir así que es mejor dejarlo y ponerme a hacer otra cosa. Al día siguiente lo retomo y en media hora recupero el tiempo perdido.

E E Trabajando

J N Si te interesa lo que haces es un problema de trabajo Te puede pasar un día dos pero al tercero te levantas y al final se te ocurre algo La labor de creación no es una labor de chispa es una cuestión de trabajo de sentarte horas y horas a trabajar

S M La mayoría de las veces descansando El problema es que en las películas no puedes porque tienes un plazo límite de entrega

A P O Continuo trabajando hasta que encuentro el giro hacia donde creo que debe ir En general te pones a trabajar sobre un bloque intrascendente y resulta que de él surge todo el engranaje de la película Nuestro enemigo es querer ser sublimes a todas horas Y muchas veces somos debemos ser un modesto colaborador

G G S Estarás tropezando en cuarenta piedras distintas pero si quieres una idea y sabes lo que buscas con trabajo llegarás a conseguirla Hace falta mucho tesón

J S Me pongo en el teclado y empiezo a tocar tocar y tocar hasta que sale algo Después de todo soy bastante imaginativo Si no lo que hago es buscar referencias escuchar música de ese mismo estilo hasta que surgen las ideas En cualquier caso las imágenes me sugieren siempre mucho

B F y L M Te vas a casa piensas das vueltas y vueltas sobre las ideas que has trabajado en el estudio escuchas mucha música y al final sale

4 2 3 *¿Enjuicia o evalúa sus composiciones constantemente o suspende el juicio sobre estas hasta llegar a algún punto de lectura factible?*

R A Trabajo muy aprisa por lo que la crítica la realizo siempre cuando está la obra terminada No obstante en el caso del cine expongo la idea el tema al director

B B Me critico sin parar y cada vez más Desde hace un par de años sufro muchísimo Cada película me resulta más difícil En vez de ser al revés que con la práctica vaya siendo todo más sencillo me ocurre lo contrario No sé si será acudiendo al tópico que cuanto más crees que sabes es porque no sabes nada

Hay un proceso que me ocurre desde que trabajo en esto Cuando estoy con una música mientras la compongo la grabo y la mezclo me encanta estoy enamorado de ella Luego suelen pasar uno o dos meses hasta que se estrena En ese tiempo no la vuelvo a escuchar —generalmente no escucho mi música prefiero escuchar la de otras personas— Llega el estreno la escucho de nuevo y creo que voy a morir me parece horrorosa que todo va fatal Después pasa un año o más tiempo en el que ya he hecho otros trabajos la pasan en televisión o la veo en vídeo y es entonces cuando la valoro más objetivamente descubriendo sus virtudes y sus defectos y sacando una conclusión bastante positiva Incluso a veces me sorprende a mí mismo de las cosas que he hecho

E E Constantemente

J N Me cuestiono constante y continuamente y soy en el análisis del resultado final muy crítico conmigo mismo Incluso cosas que a la gente le gustan mucho si a mí no me gustan no me quedo satisfecho

S M Creo que es bueno esperar Normalmente lo hago porque la percepción que tienes de tu musica va cambiando Cuando estás componiendo o inmediatamente después estás condicionado por tus ideas más que por los resultados A lo mejor escuchas o crees ver en la partitura todo lo que tienes en la cabeza cuando realmente en ella ha quedado menos de un 10% de esas ideas En cambio cuando ha transcurrido el tiempo suficiente puedes ver con más frescura cómo funciona realmente

A P O Se tiene un sentido crítico ponderado Pese a esa ponderación se llega al entusiasmo al desaliento Pero eso es fruto inherente a toda profesión de arte

G G S Yo no puedo evaluar mi trabajo Es una labor de los demás

J S Enjuicio todo mientras lo voy haciendo por eso desecho tantas ideas Posiblemente donde soy más crítico conmigo mismo es en el desarrollo de las ideas pues es el punto que considero me cuesta más Cuando trabajas con presión parece que el mundo se te viene encima a la hora de desarrollarlas

B F Trabajando juntos se es más crítico que cuando uno trabaja solo porque la idea no sólo te tiene que gustar a ti también al otro La posibilidad de critica es doble y la ejercemos constantemente

L M Una cosa que me gusta hacer es componer una idea dejarla escrita o grabada volver a los dos dias a ella para escucharla y ver qué sensación te produce Si es positiva funcionará no falla Una vez en frio es cuando ves realmente si resulta o no

4.2.4 La limitacion temporal ¿como la asume?

R A El poco tiempo aunque puede agobiarte lo entiendo como una necesidad puramente comercial No me resulta negativo Tal vez incluso sea estimulante

B B Aunque el tema del tiempo es lo peor no sé si será por masoquismo me he acostumbrado se ha convertido ya en una costumbre Hasta tal punto que cuando he tenido más tiempo hasta el ultimo momento no me he puesto a componer Seguramente si tuviese dos meses me tiraria mes y medio mirando la partitura en blanco y me pondria a trabajar en las ultimas dos semanas

En Estados Unidos está establecido que una vez que se le ha dado un vídeo de trabajo al compositor se para la película dos meses para que este componga y grabe Aquí con un poco de suerte me dan tres semanas para componer y grabar pero hay películas que he compuesto y grabado en una semana lo cual es terrible Una vez que está el

montaje terminado practicamente lo unico que falta es la musica asi que comienzan las prisas y las carreras porque todo el mundo quiere terminar la pelicula bien porque tienen fecha de estreno porque tiene que ir a un festival o porque las productoras hasta que no entregan la copia estandar al distribuidor no cobran. Ademas como me gusta trabajar con el montaje terminado para poder tomar medidas y relacionarlas con la musica necesito un montaje definitivo y para tenerlo tengo que estrechar el margen al limite de tiempo

E E Si era totalmente satisfactoria para mí la idea creada y aceptada un estímulo. Si por el contrario la habia de condicionar —mejor acondicionar— a pareceres no coincidentes con el mío un bloqueo

J N No supone ningún problema es una cuestión de acostumbrarse. Aun así por cómo trabajo dispongo de unos plazos aceptables

S M Reconozco que me pone muy nervioso porque normalmente soy lento me gusta retocar constantemente. Ahora me viene muy bien para acostumbrarme a componer más rápido y a tener una causa necesaria para hacerlo. Como en la musica pura no tienes esa premura —compones porque tu quieres y no porque te lo hayan pedido— te dejas llevar por el tiempo entre dudas lo dejas pasar. En cambio en este campo tienes que decidir rápido no puedes divagar. Haces algo que no te satisface demasiado pero lo dejas porque luego retocandolo puede quedar mejor

Me trae al recuerdo los exámenes de composición. Tenias que componer en veinticuatro horas un tiempo de sinfonia y gracias a esa exigencia lo hacias. Era agotador pero tremendamente estimulante. Eso que los antiguos llamaban inspiración es algo frenético enfebrecido para nada constante

A P O La premura de tiempo es un aliciente. Si me diesen seis meses para hacer una pelicula la terminaria haciendo en los ultimos quince dias. Estaria los seis meses peleándome conmigo mismo tratando de elegir. Siempre que no sea exagerada la falta de tiempo es un estímulo porque da cierta tension cierta vehemencia creativa

G G S Cuando te encargan una musica para la que necesitarias a lo mejor veinte dias o un mes te dan un plazo de cuatro o cinco dias porque ya es mucho una semana. Como es evidente esto condiciona tu trabajo. Y esto es así en el cine porque si hablamos de otros medios que en fin están en el ánimo de todos el plazo que tienes es siempre para ayer. Una partitura de veinte o veinticinco minutos de musica la tienes que hacer en dos o tres dias y eso es imposible

Esa limitación temporal a pesar de todo me ha resultado cuando no es agobiante un estímulo y que conste que perdóname la inmodestia soy un trabajador empedernido y encuentro el estímulo ya en el propio trabajo. No le tengo ningún miedo a trabajar pero condiciona saber que vas tan obligado por el tiempo

J S Tengo una mala costumbre una manía que es dejarlo todo para el último momento Supongo que por eso prefiero trabajar con poco tiempo si tengo mucho lo pierdo y no trabajo con la misma intensidad El hecho de tener un tope un límite de entrega me ayuda Aunque lo cierto es que el trabajo que considero que tiene un mejor acabado —el cortometraje *Lourdes de segunda mano*— es en el que he dispuesto de más tiempo dos semanas que es el mismo que tengo para hacer el largometraje *Menos que cero* que estoy componiendo en estos momentos

B F Es un factor más No lo considero un problema

L M Para mí es un problema básico que va unido a la limitación económica Los márgenes temporales y económicos con los que se trabaja la música en el cine español son un auténtico desastre Del presupuesto de una película se destina prácticamente lo que sobra cuando se han cubierto el resto de apartados y en cuanto al tiempo que tienes para trabajar es casi siempre de risa ¿Qué ocurre? Que pasan los años vuelves a ver una película piensas cuán distinto podría haber sido el resultado de haber tenido más tiempo y más dinero y te enfadas Siempre buscas que la música quede lo mejor posible y te das cuenta que con esos recursos no puedes ofrecer el verdadero talento que tienes —sea mucho o poco—

4.3 Culturales

4.3.1 ¿En alguna ocasión ha tenido que rehacer bloques porque no le encajaban al director?

R A Nunca me ha pasado En algún caso no ha entrado algún bloque o se ha repetido alguno que no estaba previsto pero por necesidades de la película

B B Sí Sobre las maquetas que voy realizando hablo con el director sobre si encaja o no y vamos modificando cosas Una vez que estás grabando ya no hay forma de rehacer o modificar nada

Lo que es corriente es hacer más música de la que la película necesita realmente para cubrirte las espaldas Entonces en la mezcla final puedes decidir que algunos bloques sobran Pero eso yo soy el primero en decirlo

E E En ocasiones se modificaban cosas pero más en la mezcla Había un alto grado de confianza en mi trabajo

J N No Lo que sí hago a veces es componer bloques como alternativa a dilucidar en el momento de la mezcla final Sé de antemano que pueden no ir en la película

S M Solamente en la primera película —quizá también por eso— tuve que rehacer dos bloques Los había hecho de una forma que a mí me parecía bien pero reconozco que han quedado mejor en la nueva versión que me pidió Mario Camus Curiosamente mi mujer ya me lo había avisado Desde ese momento no dudo en hacerle caso

A P O Un director es un ser humano y con el comparto los fallos y los aciertos Hay bloques que se han repetido en escenas originariamente sin musica O se han suprimido de donde se creia que iban a dedo Pero rehacer no Es una cuestión más económica que artistica

G G S Afortunadamente no y tengo un buen legado de partituras a mis espaldas ¿Y sabes por qué no? Pues porque me he preocupado mucho de mi trabajo Nunca me he puesto a componer a lo loco Siempre me he metido en la película y he conseguido sintonizar con la historia y las ideas del director

J S Aunque suelo encajar bastante bien las ideas del director me ha pasado con algunas partes

B F Pasa continuamente Como trabajamos sobre maqueta vamos enseñandole cosas al director desde el principio y surge la necesidad de rehacer cosas de darles un giro

L M En casi todas las películas casi siempre hay que retocar dos o tres bloques Por eso nos gusta reservar unas horas de estudio para realizar esos retoques definitivos

4 3 2 ¿Como le resulta componer de nuevo?

R A Como te decia nunca he tenido problemas en el sentido de tener que repetir bloques porque no le hubiesen gustado al director Muy al contrario siempre les ha encantado mi trabajo por eso no entiendo el olvido que han tenido conmigo

B B No me plantea ninguna dificultad porque no se trata de un rechazo sino de un dialogo sobre lo que mejor puede funcionar en la película

E E No habia ningun problema

J N Nunca se ha dado el caso entre otras cosas porque nuestra industria no lo permite

S M Sin ningun problema De hecho a mi me extranó en la primera película que solo me hiciera rehacer dos bloques porque el no conocia ni sabia cómo era mi musica y tampoco se la enseñé antes de grabar Luego siempre me ha sorprendido que no me haya pedido más retoques En cuanto a producción en aquel caso no hubo ningun problema porque se trataba de dos piezas de baile para piano y se pudo regrabar fácilmente

A P O Nunca lo hice O si cambie en un documental un tema epico por una suma de canciones para niños Se trataba de elegir entre estos dos aciertos el menos pedante

G G S No me he visto nunca en tal situación

J S He tenido que rehacer poco pero en algunas ocasiones he tenido que hacerlo bien por exigencias del director o mias El caso es que me cuesta mucho Una vez que veo una imagen con una musica soy muy terco y no acepto facilmente los cambios

B F y L M Sin ningún tipo de problema Los cambios pocas veces son drásticos y entonces no te los planteas como una contrariedad Simplemente si al director no le gusta algo tiene que argumentarte las razones de su desacuerdo y en esas nuevas razones encuentras las claves que te indican el camino a seguir

4 3 3 *¿Hay grandes diferencias entre la música tal como usted la imagina y compone y la presencia que luego posee en la película acabada?*

R A Lamentablemente si La actuación de los directores y los montadores en este sentido ha sido casi siempre decepcionante Te cortan la música modifican el orden que habías pensado la dejan muy baja etc

B B No Independientemente que me satisfaga más o menos suele responder bastante a la idea que había elaborado al principio de ponerme a trabajar en ella

E E En general no

J N Como estoy muy encima de todo el proceso no suelo llevarme sorpresas La música funciona con la imagen tal como yo he imaginado Es una de las cosas en que no me suelo equivocar

Una anécdota muy curiosa que me pasó en *Si te dicen que caí* confirma que la imaginación es más poderosa que las comprobaciones reales sobre todo si estas están falseadas Terminamos de grabar en Madrid y al día siguiente teníamos las mezclas en Barcelona Llegué a casa y decidí comprobar los bloques en los que tenía alguna duda Sincronicé la grabación con un monitor pequeño de televisión y decepción aquello no funcionaba para nada Ya no había tiempo para rectificaciones así que me presente en mezclas convencido de que de tanto arriesgar me había equivocado La sorpresa llega cuando se monta la música en moviola y funciona perfectamente ¿Qué ocurría? Pues que el concepto de la música estaba más claro en mi cabeza que visualizado en una comprobación falsa una pantalla pequeña frente a un sonido apabullante donde era imposible físicamente la integración de ambos elementos En cuanto hubo coherencia de dimensiones entre la percepción de la música y la de la imagen se produjo la integración

S M Existe mucha diferencia entre cómo imagino la música en el guión la compongo y grabo a como aparece definitivamente en la película Es lógico que sea así cuando yo no participo en la decisión final sobre cómo ha de encajarse y qué presencia ha de tener a nivel sonoro Es una cuestión algo frustrante que espero mejor en próximos trabajos

A P O El cine es muy generoso Cuando la música acierta imagen y sonido se acrecientan mutuamente Cuando la música no acierta y la imagen si se la ignora psicológicamente (Tanto como para que su presencia moleste no he llegado a ello)

G G S Cuando estás hecho no hay posibilidad de sorpresas. Cuando no has madurado lo suficiente sí. Aquí entra en juego el dominio de la orquestación de cada compositor. Si se domina, tu sabes poderosamente como te va a sonar sin que haga falta que lo oigas. Lo ves en el papel. La orquesta es una balanza, es una medida de peso. Lo importante es dominar la técnica para cargarla en su justa medida. Y yo me vas a perdonar la inmodestia, en orquestación creo que soy alguien, y voy siempre seguro de cómo va a sonar lo que he escrito.

J S Lo más común es que te quiten, en la copia definitiva, mucha de la música que has compuesto. A veces tienen razón, pero otras muchas se cargan secuencias enteras sin contar con tu criterio. No te explicas, por ejemplo, cómo en una persecución de una comedia pueden eliminar una música que apoya el efecto cómico de los personajes en situaciones extrañas. Pero ya se sabe que es el director quien decide.

B F Lo cierto es que se suele ajustar bastante a la idea que tenía cuando empezamos a trabajar en ella. Pero cuando ves la película en el estreno no tienes el distanciamiento necesario. La has visto cientos de veces en los últimos dos meses y eres incapaz de tener una visión indiferente. Solo cuando la ves en la distancia, si un día la pasan por televisión o en video, haces una crítica fiable que, por lo general, suele ser muy intensa.

L M La propia película varía mucho desde la idea que presenta el guión a lo que luego vemos en imagen. Partiendo de esto es lógico que se modifique también la intuición que tienes de la música. En muchos casos ocurre así, aunque en otros, como en *La ley de la frontera*, la música que va en la película es un reflejo bastante fiel de la primera idea que alumbramos cuando leímos el guión.

4.3.4 *La respuesta del público a su música. ¿le ha hecho reflexionar sobre como plantear sus nuevas realizaciones?*

R A Supongo que en algo sí.

B B Me gusta saber cómo responde el público, pero la exigencia parte fundamentalmente de mí.

E E Sí.

J N Evidentemente, la experiencia es eso. Se obtiene del análisis de tus errores y de tus aciertos, aunque siempre se debe dejar un factor de riesgo. Por ejemplo, con Vicente yo arriesgo mucho. Estoy siempre en el filo de la navaja. Se positivamente que una música funciona, pero hago otra. Voy un poco más allá.

S M La respuesta que me llega a mí está muy condicionada porque la que oigo es la de mis amigos, y entonces poco puedo decir. A todos les ha gustado mucho, pero me gustaría conocer la opinión del público desconocido.

A P O No me he sentido presionado fundamentalmente porque la respuesta no la encuentro directamente del publico Siempre me llega de la pantalla La pantalla es la que se alegra de una reacción favorable del publico

G G S Afortunadamente la respuesta del publico siempre ha sido generosa

J S No he recibido hasta ahora demasiadas criticas negativas En la mayoria de los casos la gente ni se fija en la musica Si les preguntas te contestan *no me he fijado* o algo similar Por otra parte estoy convencido que salvo dos o tres personas muy allegadas nadie te va a decir a la cara *oye esto no vale para nada* En cualquier caso aunque los fracasos me marcan mucho también me empujan para seguir trabajando duro Mi peor critico el más duro soy yo mismo

B F El reconocimiento del publico es poco en el cine Yo prefiero que no se enteren de la musica porque eso significa que está bien puesta En eso creo que se queda el reconocimiento del publico Te puede reafirmar pero no te influye en la forma de componer Hay un cierto aislamiento

L M La respuesta que obtienes del publico es muy escasa Normalmente salvo en contadas ocasiones el espectador no repara en la musica No tiene una conciencia clara cuando sale de ver la pelicula de cómo era la musica que llevaba Entonces aunque más o menos atisbas en los estrenos cómo reacciona la gente la referencia que obtienes es tan pobre que no te puede influir en ningun sentido

4 3 5 ¿Y la de sus compañeros de trabajo y/o profesion?

R A Igualmente creo que sí

B B Creo que sí pero como te decia es una exigencia mía mas que de los demás En ese sentido me siento muy honesto soy incapaz de venderle a un director una cosa que no me la creo yo No soy capaz de enseñar algo que no me gusta me da vergüenza

E E Es evidente que siempre te influye lo que piensen tus compañeros sobre tu trabajo Si la crítica es buena sabes que vas por el buen camino

J N El trabajo con excelentes profesionales del medio como por ejemplo Teresa Font y Carmen Frias en montaje me ha aportado un conocimiento del lenguaje cinematográfico que antes no tenía Por medio de las conversaciones del análisis y la observación de la forma de trabajar de directores y montadores he logrado extraer conclusiones de lo que hacen y he adquirido un oficio

La capacidad de involucrarme en el proceso de forma global produce en la gente con la que trabajo una percepción distinta del compositor de cine —habitualmente alguien ajeno y externo a la película— Manuel Gutiérrez cuando presentó mi libro en Santander dijo algo que oía por primera vez desde que desembarqué en el mundo de cine *para*

nosotros Pepe Nieto no es un compositor es un cineasta Aborda siempre la composicion musical en funcion de la pelicula A mí me satisface que lo perciban así porque la sensación que el músico forma parte del equipo es muy interesante. Ha costado mucho trabajo imponer esa idea y queda aun mucho por hacer. En mis cursos trato de transmitir esto. El compositor no puede pensar *estoy haciendo mi musica en su pelicula* sino que debe componer una musica en funcion de la pelicula implicándose en el resto de los procesos y teniendo en cuenta esta en su globalidad.

S M No tengo ningún contacto con otros compositores de este campo. Por lo que respecta a los compañeros de la película siempre me han felicitado y concretamente al montador cada vez le ha gustado mas pero no tengo una referencia contrastada.

A P O En toda actividad hay amigos y enemigos. Y de veras que no falten.

G G S También ha sido generosa.

J S Salvo algun caso contado con ciertas personas que no considero fiables en este sentido mi relación con los directores y con los compañeros de trabajo ha sido muy satisfactoria. Siempre les ha gustado mi musica incluso en películas que a mí me parecia que no estaba del todo bien.

B F Estas si te influyen porque son opiniones desde dentro a partir del conocimiento del medio. Otra cosa es que estés de acuerdo o no con las opiniones pero te ayudan y te aportan cosas. Mientras la opinion del publico es más general —una referencia global dentro de la película— la de los compañeros hace referencia a aspectos más puntuales y concretos.

L M La opinion de la gente con la que grabamos siempre es positiva. Al ser compañeros con los que llevamos trabajando muchos años tienes cierto grado de afinidad y siempre tienes oportunidad de intercambiar opiniones sobre el resultado final de las películas.

5 CONTROL

5.1 ¿Que le ha sugerido/aportado esta entrevista o sesion?

R A Me parece interesante y podemos continuar conversando en otra ocasión si lo considera necesario. Por otra parte desearia conocer los resultados de la investigación.

B B Me encanta hacer este tipo de entrevistas porque me hago como un psicoanálisis. Hablo de cosas en las que nunca pienso que las hago y punto hasta que llega alguien y me las pregunta. Así que me sirven para comprender y analizar lo que yo hago.

E E Algo así como el inicio de una composición.

J N Me ha parecido muy exhaustiva y completa.

S M Me ha parecido muy completa y me ha hecho volver a reflexionar sobre planteamientos de este trabajo que por necesidad he manejado a nivel personal en algun otro momento

A P O Que es muy larga y no hemos hecho sino empezar Lo que quiere decir una aportación viva O sea optimista

G G S Con toda sinceridad me parece una entrevista muy interesante Has enfocado los temas muy bien sabes por dónde vas y las respuestas que quieres Me ha parecido muy constructiva

J S Cuando menos mirarme un poco a mí mismo Nunca me había parado a observar cómo hago las cosas

B F Ante todo me ha hecho reflexionar sobre cómo trabajamos y eso es una cosa muy importante para nosotros que además tratamos de hacer a menudo

L M Me parece estupenda porque realizas un recorrido muy completo y exhaustivo por todo el proceso de composición para cine

5 2 *¿Cree en la validez de este tipo de trabajos y en las conclusiones que puedan aportar?*

R A Sí ¿por qué no?

B B No sé por modestia si le puedo ser util a alguien sobretodo porque dentro de la musica de cine he sido completamente autodidacta Ahora bien todo lo que sirva para comprender y apoyar el cine me parece muy interesante

E E A pie juntillas

J N Creo que cualquier trabajo de este tipo planteado con rigor tiene una gran utilidad Ya me hubiese gustado a mi disponer de ellos cuando empecé hace treinta años en esto del cine No porque a través de su lectura vayas a hacer bien la musica para una pelicula Pero de su estudio se pueden extraer enseñanzas para evitar errores Es decir puedes aprender cosas sin necesidad de hacerlo a base de equivocaciones Lo cual ya es mucho

S M Por supuesto Me sorprende que sea la primera vez que se hace un estudio de estas características seriamente Creo que al igual que se ha estudiado la musica de tal o cual compositor estilo o escuela de musica absoluta se deben desarrollar trabajos que aborden el mundo de las bandas sonoras con idéntico rigor

A P O La musica y el cine son artes del tiempo Y el tiempo no deja de caminar Por favor que toda conclusión sea también inestable y nos permita seguir evolucionando ¡Lápidas no!

G G S Sin lugar a dudas sirven para ayudar a promocionar y a darle a la música la importancia que tiene

J.S.: Estoy convencido que este tipo de estudios contribuyen a conocer mejor aspectos del cine poco tratados. Ojalá que sirvan para que el músico y la música cinematográfica deje de ser la cenicienta del cine español. Que no me presenten a alguien como el músico de la película y se me quede mirando extrañado: *¿el músico?..., ¿qué músico?*.

B.F.: Todo lo que sea teorizar sobre la música de cine me parece muy interesante. Cuando uno empieza a trabajar en este campo se encuentra algo perdido. Conversar con otros compositores de música de cine resulta muy difícil, pues suele ser un trabajo que te mantiene mucho tiempo encerrado y, cuando te encuentras, nunca se da la oportunidad de poder hablar sobre tu trabajo; y, por otra parte, encuentras que hay una gran carencia de textos sobre el tema sobre los que apoyarse. De ahí mi pregunta sobre si se va a publicar este trabajo.

L.M.: Considero positivos este tipo de estudios porque contribuyen a reflejar un apartado del mundo del cine que normalmente es muy poco conocido, y como consecuencia de ello, tiene una consideración menor.

8.2. FICHAS TÉCNICAS

8.2.1. Cronología

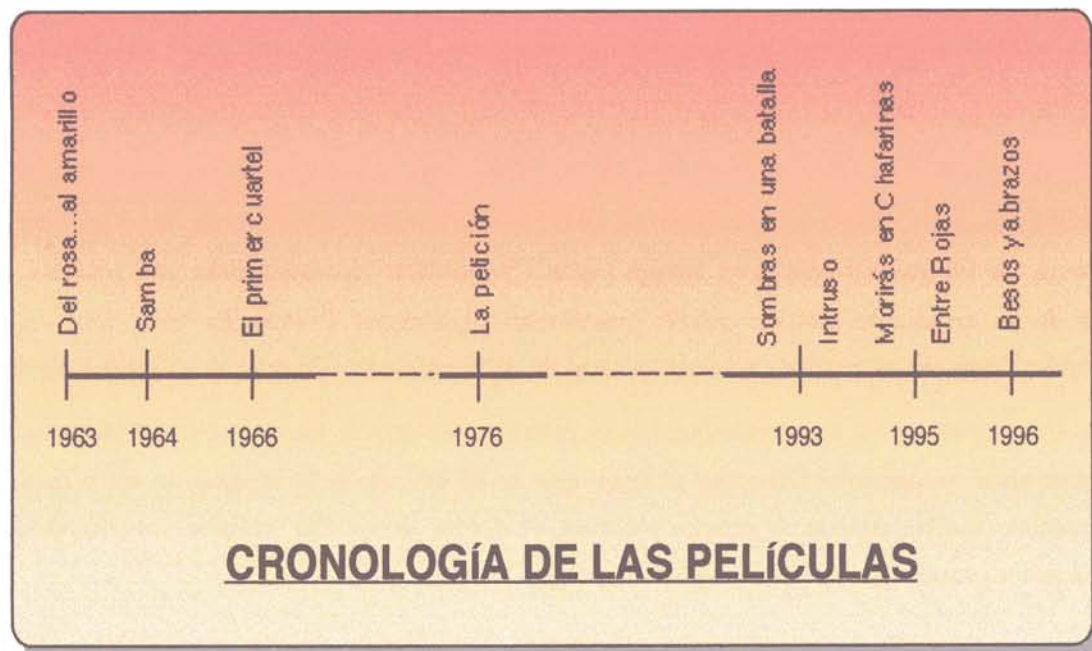


Fig. 117 Posición cronológica de las películas.

El año de producción de las películas analizadas va desde 1963 —*Del rosa al amarillo*— hasta 1996 —*Besos y abrazos*— En el transcurso de los treinta y tres años que hay entre ambas aparecen los filmes restantes en tres etapas distintas

- Trienio 63/66 —la citada *Del rosa al amarillo* (Pérez Olea) *Samba* (García Segura) y *El primer cuartel* (Escobar)
- 1976 —*La petición* (Alís)—
- Trienio 93/96 —*Sombras en una batalla* (Marné) *Intruso* (Nieto) *Moriras en Chafarinas* (Bonezzi) *Entre Rojas* (Fuster y Mendo) y *Besos y abrazos* (J A Sánchez)

8 2 2 Del rosa al amarillo

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Produccion* Impala S A Eco Films
- ♦ *Jefe de produccion* Francisco Lara *Guion* Manuel Summers *Director* Manuel Summers *Fotografia* Francisco Fraile *Musica* Antonio Pérez Olea *Montaje* Antonio Gimeno *Decorados* Sigfredo Burman
- ♦ *Interpretes* Cristina Galbó Pedro Díez del Corral María Jesús Corchero Valentín de Miguel Julio Martín José V Cerrudo Lina Onesti Sergio Mendizabal Pilar Gómez Ferrer Vicente Llosá J Ramón de la Cuadra Antonio A Vidal
- ♦ *Metraje* 2 407 metros *Procedimiento* B/N *Paso* 35 mm *Duracion* 88 min *Estreno* Coliseum (Madrid) 5 9 63 *Distribucion* C B Films
- ♦ *Premios* Medalla de oro revelación en el Festival de San Sebastián a Cristina Galbó

8 2 3 Samba

- ♦ *Nacionalidad* Hispano-Brasileña
- ♦ *Produccion* Cesáreo González P C Condor Filmes Ltda (Brasil)
- ♦ *Jefe de produccion* Tibor Reves *Guion* Jesus Maria de Arozamena José López Rubio Rafael Gil *Director* Rafael Gil *Fotografia* Christian Matras *Musica* Gregorio García Segura *Montaje* José Luis Matesanz *Maquillaje* Estudios C E A
- ♦ *Interpretes* Sara Montiel Leonardo Vilar Fosco Giachetti Gran Otelo Carlos Alberto Zeni Pereira Elicer Gómez

- ♦ *Metraje* 2 954 metros *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 108 min
- ♦ *Estreno* Canciller Consulado Roxy B (Madrid) 1 2 65
- ♦ *Distribución* Suevia Films

8 2 4 El primer cuartel

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Producción* I F I S A
- ♦ *Argumento* Ignacio F. Iquino *Guión* José Antonio de la Loma *Director* Ignacio F. Iquino *Fotografía* Jaime Deu Casas *Música* Enrique Escobar *Decorados* Andrés Vallvé
- ♦ *Interpretes* José Suárez Gloria Cámara Miguel Palenzuela Marta May Manuel Gas Fernando León Joaquín Díaz Cesar Ojinaga
- ♦ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 47 m

8 2 5 La Petición

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Productor* C I P I Cinematográfica S A
- ♦ *Argumento* Leo Anchóriz *Guión* Pilar Miró *Director* Pilar Miró *Fotografía* Hans Burmann *Música* Roman Alís *Decorados* Santiago Ontanon *Montaje* Pablo del Amo
- ♦ *Interpretes* Ana Belén Emilio G. Caba Frederic de Pasquale María Luisa Ponte Eduardo Calvo Mayrata O'Wisiedo Manuel Sierra Carmen Maura Antonio Canal Pedro del Río
- ♦ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 32 m

8 2 6 Sombras en una batalla

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Productor* Cayo Largo Films
- ♦ *Argumento* Mario Camus *Guión* Mario Camus *Director* Mario Camus *Fotografía* Manolo Velasco *Música* Sebastián Marín *Sonido* Julio Recuero *Decorados* Carlos Dorremocha *Montaje* José M^º Biurrun *Maquillaje* Cristóbal Criado

- ♦ *Interpretes* Carmen Maura Joaquim de Almeida Fernando Valverde Sonia Martín Ramón Langa Susana Borges Isabel de Castro Francisco Hernández
- ♦ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 37 m
- ♦ *Premios* Goyas 1994 Interpretación masculina de reparto (Fernando Valverde)
Mejor guión original (Mario Camus)

8 2 7 Intruso

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Productor* Pedro Costa Producciones Cinematográficas
- ♦ *Argumento* Pedro Costa *Guion* Alvaro del Amo Vicente Aranda *Director* Vicente Aranda *Fotografía* José Luis Alcaine *Música* José Nieto *Sonido* Carlos Faruolo *Decorados* Josep Rosell *Montaje* Teresa Font *Maquillaje* Gregorio Ros
- ♦ *Interpretes* Victoria Abril Imanol Arias Antonio Valero Alicia Rozas Carlos Muñoz Alicia Agut Eufemia Román
- ♦ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 30 m

8 2 8 Morirás en Chafarinas

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Productora* Altube Filmeak
- ♦ *Jefe de producción* José Luis Escolar
- ♦ *Argumento* Basado en la novela *Morirás en Chafarinas* de Fernando Lalana
Guion Fernando Lalana y Pedro Olea *Director* Pedro Olea *Dirección artística* Luis Vallés *Figurista* Javier Artuñano *Fotografía* Francisco Femenia *Música* Bernardo Bonezzi *Sonido* Goldstein & Steinberg *Montaje* José Salcedo
Maquillaje Jorge Hernández *Efectos especiales* Reyes Abades
- ♦ *Interpretes* Jorge Sanz Javier Albálá María Barranco Oscar Ladoire Toni Zenet Esperanza Campuzano
- ♦ *Procedimiento* Color *Duración* 1 h 29 m (2 427 mt.) *Paso* 35 mm
- ♦ *Estreno* 20-4 1995 Cine Capitol (Madrid)
- ♦ *Distribución* Columbia Tristar Films de España

8 2 9 Entre rojas

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Productora* Fernando Colomo P C Lucas Ediciones
- ♦ *Productor* Beatriz de la Gándara Fernando Colomo *jefe de produccion* Félix Rodríguez *Guion* Azucena Rodríguez *Director* Azucena Rodríguez *Direccion artistica* Luis Vallés *Fotografía* Javier Salmones *Musica* Suburbano *Sonido* Goldstein & Steinberg *Montaje* Miguel Angel Santamaria *Maquillaje* Almudena Fonseca
- ♦ *Interpretes* Penelope Cruz Maria Pujalte Cristina Marcos Miriam de Maeztu Carmelo Gómez Ana Torrent Karra Elejalde Gloria Munoz Pilar Bardem
- ♦ *Procedimiento* Color *Duracion* 1 h 33 m 2 540 mt *Paso* 35 mm
- ♦ *Estreno* 20-4 1995 Cines Gran Via Canciller Renoir (Madrid)
- ♦ *Distribucion* Alta Films

8 2 10 Besos y abrazos

- *Productora* Garate P C
- *Jefa de Produccion* Maria Soto
- *Director* Antonio Gárate *Fotografía* Teo Delgado *Direccion artistica* Ana Llena *Musica* José Sánchez Sanz *Montaje* Antonio Gárate y Nuria Lapastora *Vestuario* Teresa Mora
- *Interpretes* Maria Bornaechea Rafael Santamaria Antonio Gárate Angel Ruiz Concha Grau Jose Sánchez Sanz

8 3 TABLAS

8 3 1 Estadísticas temporales de los bloques

8 3 1 1 Besos y abrazos

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0 00 17	0 01 05	0'48
2º	0 03 02	0 03 25	0'23
3	0 03 52	0 04 15	0'23
4	0 07 48 (nd/d/nd)	0 09 00	0'12' / 0'49' / 0'11
5 -	0 09 00	0 09 35	0'35
6º -	0 10 00	0 10 59	0'59'
7º d	0 11 15	0 11 30	0'15
8	0 11 53	0 13 04	1 11
9º d	0 13 15	0 13 30	0'15
10º	0 14 36	0 15 21	0'45
11	0 16 32	0 17 39	1 07'
12º	0 20 10	0 21 26	1 16
13	0 21 48	0 22 11	0'23
14	0 22 32	0 23 51	1 19'
15	0 24 08	0 24 38	0'30'
16	0 25 32	0 25 57	0'25
17º	0 27 59	0 28 32	0'33
18º	0 28 37	0 29 30	0'53
19º	0 30 45	0 31 37	0'52'
20º	0 32 12	0 32 22	0'10'
21	0 32 42	0 33 27	0'45
22º	0 33 48	0 34 10	0'22'
23	0 36 22	0 39 49	3 27'
24	0 40 33	0 42 05	1 32'
25 d	0 42 53	0 44 18	1 25
26	0 45 40	0 46 03	0'23
27º sd	0 45 15	0 47 51	2'36
28 d	0 48 52	0 49 12	0'20'
29º	0 50 47	0 52 18	1 31
30º	0 56 59	0 57 17	0'19'
31	0 57 38	0 58 38	1 00'
32º	1 00 21	1 00 54	0'33
33	1 01 49	1 03 08	1 19'

34	1 04 58	1 05 43	0'45
35	1 07 20	1 07 55	0'35
36	1 09 21	1 10 20	0'59
37°	1 14 10	1 14 57	0'47
38	1 18 00	1 18 59	0'59
39°	1 19 30	1 21 45	3 15

Tabla 12 Tiempo de los bloques en Besos y abrazos

8 3 1 2 Del rosa al amarillo

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1 c	0 00 00	0 03 12	3 12'
2°	0 04 19	0 04 58	0'39'
3	0 05 57	0 07 00	1 03
4	0 08 29	0 08 41	0'12'
5	0 09 03	0 10 18	1 15
6	0 14 00	0 15 26	1 26
7°	0 15 26	0 16 26	1 00'
8	0 17 06	0 17 32	0'26
9°	0 19 31	0 20 18	0'47
10°	0 22 24	0 22 49	0'25
11	0 24 19	0 24 42	0'23
12°	0 25 03	0 25 40	0'37'
13	0 26 14	0 27 01	0'47'
14	0 29 20	0 29 45	0'25
15	0 30 26	0 31 00	0'34
16 dna	0 31 07	0 31 37	0'30'
17°	0 33 30	0 34 34	1 04
18	0 35 11	0 35 50	0'39'
19°	0 37 30	0 40 20	2'50'
20° dna	0 40 20	0 40 50	0'30'
21 dna	0 41 41	0 42 24	0'43
22° na	0 44 44	0 45 48	1 04
23 dna	0 45 48	0 47 26	1 38
24 dna	0 47 26	0 48 34	1 08
25 d	0 49 13	0 50 11	0'58
26 na	0 50 40	0 51 26	0'46
27°	0 51 26	0 52 16	0'50'
28	0 53 09	0 54 20	1 11
29°	0 54 47	0 56 21	1 34
30°	0 57 18	0 58 15	0'57'
31 (1)	0 58 50	0 59 09	0'19'

32° (2) d	0 59 09	1 00 02	0'53
33 (3) d	1 00 06	1 00 53	0'50'
34 (4)	1 04 10	1 05 18	1 08
35 (5)	1 06 18	1 07 22	1 04
36 (6)	1 09 09	1 11 58	2'49'
37° (7) c	1 12 48	1 14 06	1 18
38 (8)	1 14 16	1 15 13	0'57'
39° (9)	1 16 00	1 17 18	1 18
40° (10) d	1 17 18	1 17 46	0'28
41 (11) d	1 17 46	1 18 16	0'30'
42° (12)	1 19 45	1 21 00	1 15
43 (13) d	1 21 00	1 21 50	0'50'
44 (14)	1 21 50	1 24 24	2'34
45 (15)	1 24 32	1 24 38	0'06
	1 24 42	1 24 48	0'06
46 (16)	1 26 19	1 26 39	0'20'
47° (17) c	1 26 39	1 27 47	1 08

Tabla 13 Tiempo de los bloques en Del rosa al amarillo

8 3 1 3 El primer cuartel

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 00 00	0 00 16	0'16
2°	0 00 53	0 02 19	1 26
3	0 02 19	0 02 59	0'40'
4	0 03 08	0 03 39	0'21
5	0 03 59	0 04 05	0'06
6	0 04 32	0 04 49	0'17'
7°	0 05 52	0 06 18	0'26
8	0 06 22	0 06 46	0'24
9°	0 07 34	0 09 00	1 26
10°	0 09 57	0 10 28	0'31
11	0 11 02	0 12 10	1 08
12°	0 12 20	0 13 12	0'52'
13	0 13 33	0 14 03	0'30'
14	0 15 44	0 16 25	0'41
15	0 16 30	0 16 55	0'25
16	0 22 12	0 24 24	2'12'
17°	0 25 48	0 26 05	0'17'
18	0 27 55	0 28 46	0 51
19°	0 30 55	0 35 30	4 35
20°	0 37 39	0 38 10	0'31

21	0 39 23	0 40 44	1 21
22°	0 42 15	0 42 35	0' 20'
23	0 44 04	0 44 43	0' 39'
24	0 46 45	0 49 57	3 12'
25	0 51 15	0 51 55	0' 40'
26	0 53 19	0 54 17	0' 58
27°	0 56 48	0 59 05	2' 17
28°	0 59 52	1 00 02	0' 10'
29°	1 01 43	1 02 06	0' 23
30°	1 02 47	1 03 00	0' 13
31	1 03 00	1 03 18	0' 18
32°	1 04 26	1 04 58	0' 32
33	1 06 14	1 08 13	1 59'
34	1 09 11	1 10 00	0' 49'
35	1 11 18	1 12 20	1 02
36	1 13 44	1 14 08	0' 24
37°	1 15 36	1 15 53	0' 17
38°	1 15 59	1 16 13	0' 14
39°	1 18 07	1 18 42	0' 35
40°	1 18 51	1 19 40	0' 49'
41	1 20 25	1 20 48	0' 23
42°	1 21 27	1 24 25	2' 58
43	1 24 42	1 25 05	0' 23
44	1 25 44	1 26 35	0' 51
45	1 28 00	1 28 26	0' 26
46	1 29 05	1 29 35	0' 30'
47°	1 29 43	1 30 03	0' 20'
48°	1 32 10	1 33 06	0' 56
49°	1 33 55	1 34 02	0' 07
50°	1 34 50	1 35 12	0' 22'
51	1 35 12	1 35 35	0' 22'
52°	1 36 00	1 37 15	1 15
53	1 38 32	1 39 20	0' 48
54	1 39 30	1 40 40	1 10'
55	1 40 48	1 41 18	0' 30'
56	1 42 08	1 42 25	0' 17
57°	1 42 38	1 42 54	0' 16
58	1 45 39	1 46 22	0' 43
59°	1 46 28	1 47 39	1 11

Tabla 14 *Tiempo de los bloques en El primer cuartel*

8 3 1 4 *Entre rojas*

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 02.45	0 06 28	3 43
2º	0 09 32	0 10 04	0'32'
3	0 11 54	0 13 20	1 26
4	0 20 57	0 22.49	1 52'
5	0 24 43	0 25 40	0'57'
6	0 28 17	0 28 56	0'39'
7º dna	0 30 25	0 33 18	2'53
8	0 34 44	0 35 09	0'25
9º	0 36 21	0 36 41	0'20'
10º	0 39 58	0 40 24	0'26
11	0 40 59	0 41 34	0'35
12º	0 42.33	0 43 37	1 04
13	0 44 10	0 44 53	0'43
14	0 46 36	0 47 11	0'35
15	0 47 37	0 48 09	0'32
16	0 55 28	0 56 54	1 26
17º	0 58 09	0 58 37	0'28
18	1 00 22	1 00 50	0'28
19º	1 01 52	1 02.57	1 05
20º	1 05 35	1 06 24	0'49'
21 dna	1 07 40	1 09 33	1 53
22º	1 12.59	1 13 35	0'36
23	1 15 30	1 15 58	0'28
24	1 18 25	1 19 34	1 09'
25 d	1 20 05	1 20.39	0'34
26	1 22 09	1 23 58	1 49'
27º	1 26 28	1 29 30	3 02'

Tabla 15 *Tiempo de los bloques en Entre rojas*8 3 1 5 *Intruso* -

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 00 00	0 01 45	1 45
2	0 04 59	0 06 26	1 27'
3 d	0 08 22	0 09 24	1 02'
4	0 15 36	0 18 52	3 16
5 d	0 19 41	0 21 20	1 39'
6	0 22.00	0 25 07	3 07'

7°	0.30 26	0 31 43	1 17'
8°	0 37 10	0 37 29	0'19'
9° d	0 37 29	0 38 19	0'50'
10° d	0 40 30	0 41 26	0'54'
11	0 44 36	0 46 08	1 12'
12°	0 47 58	0 51 26	3 28
13	0 58 08	1 01 45	2'37
14	1 02 58	1 03 40	0'42'
15 d	1 06 49	1 07 03	0'14
16	1 08 36	1 13 47	5 11
17°	1 15 04	1 19 38	4 34
18°	1 20 17	1 23 05	2 48

Tabla 16 Tiempo de los bloques en Intruso

8 3 1 6 La petición

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0 00 00	0 01 16	1 16
2°	0 01 16	0 02 40	1 24
3 d	0 04 02	0 04 20	0'18
4	0 09 11	0 09 41	0'30'
5	0 10 51	0 12 56	2'05
6 d	0 17 02	0 17 42	0'40'
7°	0 18 56	0 20 20	1 22'
8°	0 20 26	0 22 30	2 04
9°	0 23 47	0 25 35	1 48
10°	0 33 40	0 34 40	1 00'
11	0 39 49	0 43 13	3 24
12° d	0 43 13	0 43 28	0'15
13	0 47 48	0 49 38	1 50'
14 d	0 51 50	0 52 24	0'34
15 d	1 00 15	1 02 23	2 08
16 d	1 02 23	1 04 16	1 53
17° d	1 04 23	1 06 32	2'09
18 d	1 07 27	1 09 26	1 59'
19°	1 12 18	1 13 56	1 38
20°	1 15 11	1 23 00	7'49'
21 d	1 24 00	1 24 38	0'38
22°	1 24 38	1 26 10	1 32

Tabla 17 Tiempo de los bloques en La petición

8 3 1 7 Morirás en Chafarinas

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0 00 17	0 02 52	2'35
2	0 04 01	0 04 15	0'15
3	0 05 23	0 09 28	4 05
4	0 10 01	0 10 57	0'56
5	0 12 35	0 12 46	0'11
6	0 23 43	0 24 07	0'24
7º	0 27 27	0 29 37	2'10'
8	0 30 54	0 32 05	1 11
9º	0 36 50	0 37 40	0'50'
10º	0 38 07	0 38 23	0'16
11	0 39 23	0 42 55	3 22'
12º	0 46 23	0 52 15	5 52'
13	1 01 00	1 02 10	1 10'
14	1 09 58	1 11 09	1 11
15	1 11 57	1 12 12	0'15
16	1 13 38	1 15 18	1 40'
17º	1 16 15	1 17 06	0'51
18º	1 17 45	1 18 14	0'29'
19º	1 21 35	1 24 54	3 09'

Tabla 18 Tiempo de los bloques en Morirás en Chafarinas

8 3 1 8 Samba

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 00 00	0 00 23	0'23
2º c	0 00 28	0 03 14	2'46
3	0 03 38	0 04 14	0'36
4	0 04 36	0 05 47	1 11
5	0 05 47	0 07 30	1 43
6	0 10 28	0 11 09	0'41
7º	0 11 37	0 12 34	0'57'
8 c	0 13 05	0 15 40	1 35
9º	0 16 13	0 17 37	1 21
10º	0 18 10	0 18 35	0'25
11 c	0 19 22	0 21 57	2'35
12º	0 21 57	0 23 07	1 10'
13	0 25 14	0 28 41	3 27'
14	0 30 55	0 31 10	0'15

15	0 31 24	0 33 24	2'00'
16	0 34 45	0 35 39	0'54
17º	0 36 00	0 36 07	0'07'
18º	0 38 35	0 40 12	1 37'
19º	0 40 12	0 41 12	1 00'
20º	0 43 44	0 45 09	1 25
21 d	0 46 00	0 49 46	3 46
22º d	0 49 53	0 50 40	0'47
23	0 52 20	0 54 15	1 15
24	0 58 50	0 59 20	0'30'
25 c	0 59 41	1 01 40	1 59'
26	1 02 05	1 03 25	1 20'
27º	1 04 40	1 06 27	1 47'
28º	1 06 27	1 07 52	1 25
29º c	1 08 26	1 11 45	3 19'
30º	1 13 55	1 14 22	0'27
31	1 16 35	1 18 02	1 23
32º	1 18 02	1 18 50	0'48
33	1 18 50	1 20 27	1 37
34	1 20 43	1 21 17	0'34
35	1 21 18	1 21 40	0'22'
36 c	1 25 27	1 27 40	2'13
37º	1 30 38	1 32 12	1 34
38	1 36 30	1 37 40	1 10'
39º	1 39 46	1 40 18	0'32'
40º c	1 41 20	1 44 43	3 17

Tabla 19 Tiempo de los bloques en Samba

8 3 1 9 Sombras en una batalla

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0 00 00	0 01 36	1 36
2	0 04 23	0 04 47	0'44
3 d	0 11 54	0 12 38	0'44
4	0 16 42	0 17 35	0'53
5	0 20 20	0 20 41	0'21
6	0 22 20	0 22 33	0'13
7º	0 23 22	0 23 41	0'19'
8	0 29 38	0 29 58	0'20'
9º d	0 33 57	0 34 22	0'25
10º	0 35 55	0 36 46	0'51
11	0 38 58	0 39 36	0'38

12°	0 45 16	0 45 27	0'11
13 d	0 45 41	0 46 05	0'24
14	0 49 24	0 50 04	0'40'
15	0 51 09	0 52 15	1 16
16	0 52 35	0 52 45	0'10'
17°	0 57 05	0 58 17	1 12'
18°	0 59 17	0 59 39	0'22'
19°	1 02 25	1 02 57	0'32'
20°	1 14 15	1 14 27	0'12
21	1 16 40	1 16 50	0'10'
22°	1 18 17	1 18 34	0'17'
23	1 23 25	1 23 40	0'15
24	1 26 54	1 27 40	0'34
25	1 32 02	1 34 20	2'22'

Tabla 20 Tiempo de los bloques en Sombras en una batalla

8 4 ALGUNAS CLASIFICACIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

VALLS GORINA y PADROL

- 1 Atendiendo al medio en el que se integra puede ser *Musica circunstancial* cuando aparece en la Danza la opera o el cine musical que es un *hipergénero musical* o *Musica para la escena* cuando trabaja como subrayado o como proyección sonora del decorado etc
- 2 Atendiendo a la función que cumple puede ser *Musica viva o diegetica* creadora de la situación escénica y del entorno en el que se desarrolla la acción o *Musica transicional* que subraya o acentua la tensión dramática de ciertas situaciones y es conocida también como *Musica integrada o decorativa*

GILLES FRESNAIS

— En correspondencia a la relación fuente sonora imagen

- 1 **Sincrónica** El sonido aporta una información complementaria que ayuda a explicar la imagen Cumple una función pleonásmica
- 2 **Disociada** Provocada por la inserción del sonido *off* Importancia del fuera de campo por la evocación de un espacio imaginario no mostrado El sonido funciona como un complemento de la imagen
- 3 **Sin localización** La musica no tiene un rol específico

— Perspectiva funcional

- 1 Cambiar las perspectivas

- 2 Servir de marco a la película
- 3 Servir de hilo conductor (mayoría de las películas tradicionales)
- 4 Recrear el universo fílmico y unirlo en comunicación con la realidad Ayudar a que se cumpla el sueño cinematográfico

BELTRAN MONER²⁹⁹

- 1 **Objetiva** Participa en la acción de manera real sin posibilidad de ser excluida
- 2 **Subjetiva o sugestiva** Expresa o apoya una situación emocional concreta reforzando el ambiente animico
- 3 **Descriptiva** Proporciona un efecto de situación natural

XALABARDER

— Perspectiva funcional

- 1 Ambientar épocas y lugares
- 2 Acompañar e ilustrar imágenes y secuencias para clarificarlas
- 3 Activar dinamizar o ralentizar el tiempo de lectura
- 4 Sustituir diálogos innecesarios
- 5 Definir personajes estados de ánimo inquietudes etc
- 6 Aportar información al espectador
- 7 Implicar emocionalmente al espectador
- 8 Contextualizar la historia y el discurso Referenciar

ZOFIA LISSA

— A partir de la vinculación entre imagen y sonido³⁰⁰

- 1 Describir el movimiento visual Es lo más típico y simple y por ello el peligro es la banalidad de las soluciones Se busca una coincidencia imagen música de tipo rítmico Su uso se puede observar en todas las artes escénicas Entre los géneros en el

²⁹⁹ Esta clasificación es proporcional a la que hace del ruido y del silencio **Ruidos** Objetivo —suena como es Tiene procedencia clara se ve Suele ser sincrónico— Subjetivo —no se ve la fuente no se busca Se asocia a determinados estados de ánimo— y Descriptivo —inventado para producir sonidos irreales fantásticos o sobrenaturales Sobre todo en ciencia ficción Para su generación se usan sintetizadores secuenciadores muestreadores etc — **Silencio** Objetivo —ausencia de música y ruido sin más— y Subjetivo —gran medio de tensión dramática Crear sensación de vacío Dos posibilidades música+silencio silencio+algún ruido+música—

³⁰⁰ Hay que señalar que dicha vinculación es unilateral por cuanto en la escenificación la música adquiere el significado contextualizándose en su referente icónico hay una evidente dependencia sonora frente a la imagen

Western tambien alcanza a la practica de la orquestación y en los dibujos animados es la imagen la que se pone al servicio de la musica

- 2 Estilización de los ruidos como medio musical La similitud entre imagen y sonido alcanza diferentes gradaciones Con la tecnologia sonora contemporánea se pueden modificar los sonidos de los instrumentos y hacer uso de diferentes ruidos El poder evocador del sonido es difícil de medir y conocer absolutamente en sus efectos pero es muy potente El modo de introducir los ruidos en la musica es muy diverso hay muchas formas dentro de la tendencia actual de mezclar musica y ruidos En esta linea estan las propuestas de Einsenstein del montaje vertical en el que tiene que haber una concordancia rigurosa entre los efectos visuales y los motivos musicales La linea melódica es paralela a las lineas de fuerza plásticas de la imagen aunque esa concordancia es exclusivamente formal
- 3 Representación del espacio filmico Es especifica en los dialogos y en los efectos sonoros La musica es autónoma en ciertas puestas en escena lo que permite mostrar un espacio imaginario simbólico En las óperas la escena sonora muestra el espacio en *off* lo que no se ve En es ámbito el uso de los efectos sonoros continua la tradición del teatro greco romano La musica en *off* —que representa el espacio *off*— asume la función de todos los elementos sonoros cuya fuente no aparece en la imagen
- 4 Articulación del tiempo representado Es muy complejo hacer abstracción del espacio pues para volver al pasado se recuerdan unos hechos en un espacio determinado Si el objetivo de la musica es simbólico tan sólo el publico advertido entendera el mensaje Con la tecnica del leitmotiv esto se facilita ya que permite llegar a lo simbólico y reconocerlo aun en términos genericos fácilmente
- 5 Representación simbólica En la linea tradicional de la ópera Es un uso¹ en vias de desaparición Puede obtener un valor simbolico a partir de un suceso audiovisual Desde esta referencia es posible la creación de muchas significaciones con otros elementos aparece una especie de leitmotiv
- 6 Revelación de procesos psicquicos de los personajes Siete posibilidades a) momento de toma de conciencia de un acontecimiento vivido b) musica dentro de recuerdos c) reflejo de proyecciones futuras imaginadas d) revelación de sueños e) revelación de alucinaciones f) resaltado de emociones g) senalar actos de voluntad y tomas de postura
- 7 Auto-identificacion del espectador con el universo filmico
- 8 Comentario introductor de la escena
- 9 Anticipación de la Fábula

JOSE NIETO

– Perspectiva funcional

- 1 Aportar o modificar el ritmo de la imagen
- 2 Centrar la atención en un elemento con exclusion de otros vectorialidad
- 3 Transmutir emociones Establecer estados de ánimo
- 4 Poner de relieve los distintos aspectos de la imagen o crear aspectos nuevos Es decir guiar el punto de vista del espectador
- 5 Cumplir funciones semióticas segun los códigos del siglo XIX
- 6 Cumplir en el ambito no diegetico las funciones de la planificación en el ámbito diegético

8 5 LISTADO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

Alonso Bernaola Carmelo	Cruz de Castro Carlos
Alonso Juan Manuel	D Aguilo Sydney
Arizabalaga José M Juan	De Benito Mario
Armenteros Eduardo	De la Cruz Jacinto
Asins Arbó Miguel	Duyos Paya Rafael
Avendano Jorge	Escobar Enrique
Balboa Manuel	Escribano Maria
Banos Roque	Escudero Francisco
Bardem Aguado Juan	Farran Sánchez Ramón
Beltrán Moner Rafael	Fernández Guerra Jorge
Bergia Garlez Javier	Fernández Micol Francisco
Bonezzi Bernardo	Fuster Bernardo
Canada Michel	Gancedo Eva
Cardalda Teo	Garcia Abril Anton
Casablanca Benet	García Segura Gregorio
Cases i Pujol Carles	Gluck Sarasibar Jesus
Cid Aranda Jose Luis	Guerin Eddy

Guillermo Rafael

Guillo González Alfonso

Hurtado David

Iglesias Alberto

Illaramendi Ángel

Larrauri Antón

León Rosa

López Laguna Teresa

Luna Pablo

Mainat José María

Manchado Marisa

Marcus Igor

Marín Mariano

Mariné Sebastián

Martínez Guadalupe

Masso Fenoult Alejandro

Mendo Luis

Mestres Quadreny J M

Moreno Eduardo

Navarro Saenz de Jubera José Luis

Navarro Trujillo Manuel

Nieto Ángel José

Pacho Manuel

Pagán José Luis

Pérez Olea Antonio

Rius Mur Jordi

Rodrigo Eduardo

Ros Gustavo

Sánchez José Antonio

Santonja Carmen

Satr Ana Martha

Saura Badillo Pedro

Tierno Jiménez José Luis

Torregrosa José

Villena Manuel



9. ÍNDICES

*Un hombre es más hombre por lo que calla
que por lo que dice (A.Camus)*

9.1. ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abades, Reyes: 623.

Abril, Victoria: 623.

Adler: 87.

Adorno, Theodor: 48, 477, 499, 597.

Agut, Alicia: 623.

Albalá, Javier: 623.

Alberto, Carlos: 621.

Alcaine, José Luis: 623.

Alfonso el Sabio: 87.

Alís, Román: XXIII, 32, 125, 169, 184, 186,
189, 195, 207, 208, 217, 224, 231, 237,
238, 240, 242, 246, 247, 249, 252, 256,
257, 260, 261, 262, 264, 267, 269, 273,

275, 281, 287, 291, 388, 500, 501, 502,
503, 504, 621, 622.

Almeida, Joaquim de: 623.

Alonso, Odón: 111.

Altman, Rick: 38, 49, 172, 473.

Amadori, César: 510.

Amo, Álvaro del: 204.

Ana Belén: 622.

Anchóriz, Leo: 622.

Aranda, Vicente: 191, 552, 623.

Arce, Julio: 46.

Arias, Imanol: 623.

Aristógeno de Tarento: 88.

Aristoteles 8 88

Armendariz Motxo 291 517

Armiñán Jaime de 183

Arozamena Jesus Maria de 64

Artinano Javier 623

Asimov Issac 22 31

Attali Jacques XIX 38 110 477

Aumont Jacques 38 130 135 142 477

Babbitt Milton 112

Bach C P Emanuel 509

Bach J Sebastian 252 562 582

Barce Ramón 108 477

Bardem Pilar 624

Barnow Erik 155

Barranco Maria 623

Barrera Antonio XXIII

Barthes Roland 97 143 164 477 489

Baxter Lex 278

Belton John 49 476

Beltrán Moner Rafael 151 152 423 257
634

Bergman Ingmar 525

Berio Luciano 113

Berlioz Hector 139

Bernaola Carmelo 192 249 476 563

Bernstein Elmer 524

Bernstein, Leonard 101

Biurrun José M^a 622

Blanco Enrique 192

Bloch E 51

Boecio 8

Bonezzi Bernardo XXIII 32 184 186 193
207 208 215 217 224 230 231 234
237 238 242 247 249 252 256 257
260 261 264 267 272 275 280 287
292 500 501 503 504 621 623 636

Bono E de 60 469 478

Borges Susana 623

Bornaechea María 624

Bosch 509 538

Boulez Pierre 113 114 478

Brahms Johanes 234 258 562 582

Brossard 8

Bunge Mario 70 293 478

Burch Noël 38 49 135 478

Burman Sigfredo 621

Burmann Hans 622

Burney 88

Burns Kristine 39 47 492

Butor Michel 99 105

Cage John 112

Calvo Eduardo 622

Cámara Gloria 622

Campuzano Esperanza 623

Camus Mario 189 509 510 523 538 578
580 597 613 622 623

Canal Antonio 622

Carra Manuel 219

Casals Ricard 218 545

Casiodoro 88	Desantes 24 480
Castro Isabel de 623	Descartes 88
Caude Roland 70 130 221 485	Despins Jean Paul 38 75 76 480
Cerrudo José V 621	Deu Casas Jaime 622
Chatman Seymour 38 130 140 157 284 479	Díaz Joaquín 622
Chion Michel 38 46 50 97 110 135 136 139 140 141 142 144 149 150 151 154 157 158 159 172 248 253 255 288 412 479	Díez del Corral Pedro 621
Chomsky 101 480	Dorremocha Carlos 622
Chysander F 8	Drager 449
Colomo Fernando 624	Drevdahl J 52
Colón Perales Carlos 45 49 479	Eco Umberto 38 98 102 132 474 480
Colpi Henri 48 153 479	Ehrenzweig 96 480
Combarieu 88 479	Eisler Hans 48 155 156 250 254 477
Comparato Doc 262	Elejalde Karra 624
Copland Aaron 254 479	Emons Hans 49 475
Corchero Maria Jesus 621	Eno Brian 112
Costa Joan 52	Escamilla Teo 192
Costa Pedro 623	Escobar Enrique XXIII 29 32 184 185 187 194 195 205 208 230 231 239 240 247 249 252 256 257 258 260 264 267 275 281 287 291 476 496 500 501 502 503 504 505 621 622
Cowell Henry 111	Escolar José Luis 623
Criado Cristóbal 622	Espido Milagros 45
Cruz Penélope 624	Espinosa Carmelo 183
Cuadra J Ramón de la 621	Esteba 509
Cuadrado Luis 192	Evans Mark 49 480
Darwin C 137	Falla Manuel de 8 110 198 233 242 463 471
Davis Desmond 157 480	Faruolo Carlos 623
Debussy Claude 30 569	Femenía Francisco 623
Delgado Teo 624	

- Fenollar 509
- Fernandez Huerta J 53 493
- Ferrater Mora J 163
- Festinger 71
- Firestone Elizabeth 184
- Fischer Dieskau 111
- Fonseca Almudena 624
- Font Teresa 617 623
- Forn 509
- Fraile Francisco 621
- Fraisse P 172 480
- Franco de Colonia 8
- Franco Ricardo 183
- Frank César 234
- Frankl 109
- Freud 51 481
- Fubini Enrico 78 84 481
- Fuente Sixto de la 187
- Furst 170
- Fuster Bernardo XXIII 32 169 184 185
188 190 195 205 207 208 215 216
217 224 225 230 231 238 239 240
242 248 253 260 261 262 264 265
267 272 273 274 281 283 287 288
291 501 502 503 504 506 621 636
- Fustier 57
- Gabriel Peter 112
- Gainza Hemsy de 235 482
- Gala Antonio 467
- Galbó Cristina 621
- Gancedo Eva 183
- Gándara Beatriz de la 624
- Gárate Antonio 192 624
- García Abril Antón 2 164 189 192 203
212 231 476 481 488 490
- García Berlanga Luis 511 558 578 591
- García del Amo Pablo 622
- García García Francisco XXIII 2 3 38
481 492
- García Jiménez Jesús XXIII 37 38 99
136 146 148 151 152 155 159 325
- García Román José 111 220
- García Sánchez José Luis 183
- Gardner H 38 61 74 76 80 90 481
- Gas Manuel 662
- Gauguin 230
- Gerber 621
- Giachetti Fosco 621
- Gil Rafael 621
- Gillon Ray 218 642
- Gimeno Antonio 621
- Glass Phil 112
- Goethe 50
- Goldsmith Jerry 524
- Goldstein 623 624
- Gómez B de Castro Ramiro XXIII 482
- Gómez Ferrer Pilar 621
- Gómez Carmelo 624
- Gómez Elicer 621
- González Requena Jesús 6

González Cesáreo 510	Jakobson 160
Gorbman Claudia 38 49 172 482	Jarre Maurice 226 254
Grau Concha 624	Kant 88 109
Grau Jorge 191 516	Karlin Fred 49 483
Gribenski A 172 482	Ketele J M de 38 165 167 170 171 174 182 474 483
Gryzik A 49 145 153 482	Kimura D 75 490
Gubern Román 131 482	Kircher Paul 86
Guido d Arezzo 8	Klimovsky 509
Guilford J P 38 62 68 482	Kocsis Zoltan 209 488
Guillot Gimeno J 93 489	Koestler Arthur 51 71 483
Gutierrez Caba Emilio 622	Korngold E Wolfgang 203 277
Hacquard Georges 48 482	La Mattrie 233
Hagen Earl 49 83	Lacombe Alain 49 483
Hanslick 87	Ladoire Oscar 623
Hegel 31 86	Lainsa de Tomás Eva 46 492
Henckmann Wolfhart 4 37 87 90 102 169 258 472	Lalana Fernando 623
Henry Pierre 112	Landau E 52
Herder 87 137	Langa Ramón 623
Herman Bernard 524	Lapastora Nuria 624
Hernández Francisco 623	Lara Francisco 621
Hernández Jorge 623	LaRue Jean 37 96 242 289 295 313 474
Herreweghe P 252	Lavagnino 191
Hindemith Paul 78	León Fernando 622 637
Honegger Arthur 111	León Rosa 183
Huntley John 48	Levy Enmanuel 149
Iquino Ignacio F 187 508 509 530 538 552 622	Lewis George 113
Ives Charles 198	Lissa Zofia 49 155 156 158 160 643
	Llena Ana 624

Lloch 509	281 286 287 288 292 500 501 502
Llosá Vicente 621	503 504 622
Llull Ramon 87	Marisol 189
Loek Juan 83	Martha Satr Ana 183 637
Loic Pierre 46	Martin Julio 621
Loma Jose Antonio de la 622	Martin Sonia 623
London Kurt 48 483	Martinez Lazaro Emilio 510
López Laguna Teresa 183	Martinez Guadalupe 183 637
Lopez Yepes 2 38 484	Matesanz José Luis 621
Lopez Rubio Jose 621	Matras Christian 621
Lotter Konrad 4 37 87 90 102 109 258	Matthews Max V 112
472	Mattheson 88
Lowenfeld 62	Maura Carmen 622 623
Luening O 112	May Marta 622
Luna Pablo 203	McEwen 88
Machover Tod 113 117	McKinnon 53
Mael 44	Melby John 112
Maeztu Miriam de 624	Mendizabal Sergio 621
Manville Roger 48	Mendo Luis XXIII 32 169 184 188 190
Mañas Alfredo 516	194 195 205 206 207 208 217 218
Marco Tomas 79 186 476	224 225 230 231 238 239 240 242
Marcos Cristina 624	248 253 260 261 264 267 269 272
Marina José Antonio 4 24 38 55 56 60	273 274 281 282 283 287 506 621
62 71 72 102 109 145 226 230 234	Metz C 133 485
282 484 488	Miceli Sergio 49
Mariné Sebastian XXIII 3 32 176 184	Michels Ulrichs 9 95 197 247 260 471
189 195 207 208 217 228 230 231	Miguel Valentin de 621
234 238 240 242 246 248 249 251	Miró Pilar 195 508 515 551 552 622
252 253 254 255 256 257 260 261	Mitry Jean 132 153 313
262 265 266 267 269 273 274 276	Moles Abraham 38 52 70 72 84 130
	132 485

Montano Marisa 183

Montiel Sara 189 510 621

Moog Robert 112

Mora Teresa 624

Morgan Lina 189

Morris John 244

Motte-Haber Helga de la 49 475

Mozart W Amadeus 234 510 562 583

Muñoz Carlos 623

Muñoz Gloria 624

Mursell 88

Nattiez Jean Jacques 133 478 485

Navarro Agustín 509

Nettl Bruno 101

Newman Alfred 231

Nieto José XXIV 32 37 45 49 110 156
158 160 161 184 190 191 192 194
195 196 199 205 207 208 210 215
216 217 224 227 229 230 231 234
237 238 240 242 246 248 250 251
253 254 257 259 260 261 262 264
267 269 271 273 277 281 284 286
287 291 388 450 475 476 490 492
500 501 502 503 504 596 618 621
623

Nobre Marlos 114

Novalis 87

O Connor Joseph 221 490

O Wisiedo Mayrata 622

Ojinaga César 622

Olea Pedro 623

Onesti Lina 621

Ontañón Santiago 622

Pachón Ramirez Alejandro 45 49 485
492

Padrol Juan 49 151 152 213 241 267
282 485 488 633

Palacios Mejía Luz Amparo 39 45 492

Palenzuela Miguel 622

Palomo Miguel 38 121 475 597

Pantev Christo 77

Paso Antonio 187

Paso Enrique 187

Pasquale Frederic de 622

Pedrell Felipe 86

Pereira Zeni 621

Pérez Olea Antonio XX XXIII 32 184
191 194 195 196 199 201 202 205
207 208 210 216 217 225 229 231
232 240 242 247 248 249 250 251
252 255 258 260 261 262 267 271
273 279 287 288 291 384 450 463
500 501 502 503 504 621 637

Perez Mariano 139

Perojo Benito 510

Picazo Miguel 545

Pines 77 486

Platón 50 86 88 91

Plotino 8

Poe E A 51

Poincaré 52

Polo Pujadas Magdalena 46 493

Ponte Maria Luisa 622

Popper F 53 270 486

Porcile François 49 486

Portela Alberto 55 63 76 236 494

Pousseur Henri 94 99 105 486

Praetorius 8

Prendergast Roy M 49 486

Pujalte Maria 624

Querejeta Elias 192 213 606

Quiroga Manuel 508

Rachmaninov Sergei 510

Ramirez Pedro L 509

Randal 112

Rank 51

Ravel Maurice 150

Recuero Julio 622

Reves Tibor 621

Rey Florian 183 191

Ricarte Bescós José M^a 39 47 51 493

Riemann 8 37 108 475

Rio Pedro del 622

Robinson 671

Rocle Claude 49

Rodin 73

Rodrigo Joaquin 183 201 211 280 477
497

Rodriguez Azucena 291 517 558 578
624

Rodriguez Félix 624

Roegiers Xavier 38 165 167 474

Román Eufemia 623

Rondolino 49

Ros Gregorio 623

Rosell Josep 623

Rosenshine 170

Rosnow 67

Rota Nino 197 254 476 488

Rousseau J J 88 137

Rozas Alicia 623

Rözsä Miklos 231

Ruiz Angel 624

Rundgren Todd 112

Russolo Luigi 111

Sabaneev L 48

Salcedo José 623

Salmones Javier 624

Salomon Larry 47

San Agustin 8 87

San Isidoro de Sevilla 87

Sanchez Sanz Jose XXIV 32 **191** 195 207
208 215 230 231 237 238 239 240
242 247 249 252 260 261 264 266
267 281 287 288 290 502 503 504

Santamaria Miguel Angel 624

Santamaria Rafael 624

Santonja Carmen 183 637

Sanz Jorge 623

Saura Carlos 192

Schaeffer Pierre 46 48 97 112 147 159
164 172

Schenker Heinrich 108

Schlegel 87

Schloezer 88

Schonberg Arnold 37 82 94 475 518

Schulz Reinhard 87

Shopenhauer 87

Sierra José 196

Sierra Manuel 622

Sikora J 57 59 70 476

Silberman Alphons 172

Soto Maria Amparo 183

Soto Maria 624

Spengler Oswald 108

Steinberg 623 624

Stockhausen 112

Stokowsky 113

Stravinsky Igor 87 89 94 108 110 113
235 242 487 524 568 569 582

Stumpf C 137

Suárez José 622

Summers Manolo 621

Szymborska Wislawa 78

Tejada J 168

Telleria Ernesto 192

Terán Sierra Inmaculada 47 493

Thomas T 203

Thompson Virgil 211

Tictori 8

Tiomkin Dimitri 206

Toldrá 185

Tolstoi 51

Torrance E P 38 58 62 487

Torre Saturnino de la 37 38 44 54 62
64 65 69 241 473 474 487 493

Torrent Ana 624

Torres J 113

Trueba Fernando 515 544

Turina Joaquin 110 233 463

Ussachevsky V 112

Valera Cases Augusto 46 493

Valero Antonio 623

Vallés Luis 623

Valls Gorina M 49 151 152 213 241
267 282 488 633

Vallvé Andrés 622

Valverde Fernando 623

Varèse Edgar 111

Vargas Llosa Mario 511

Velasco Manolo 622

Vera Tejeiro Ana 39 47 493

Vidal Antonio A 621

Vila Rosa 183

Vilar Leonardo 621

Villafañe Justo 131 476

Vinader José 545

Vinader Juan 545

Vinader Oscar 545	Xalabarder 10 140 141 155 156 159 160 206 211 220 221 223 228 244 278
Virgili M Antonia 45	Xenakis 112
Wagner Richard 47 87 139 486 518	Xiol 509
Weis Elisabeth 49 476	Zador 111
Williams John 47 202 573	Zamacois 37 185 476
Wise Peter J 47	Zenet Toni 623
Wrught Rayburn 49	

9 2 INDICE DE OBRAS

27 horas 190 540

33 rubias y 3 morenas con 3 hombres 187

4 33 111

Accelerazioni 112

Adiós cigüeña adiós 191

Adosados 189 495 510 516

Al acecho 187

Al Oeste de Río Grande 183

Aldea maldita La 191 259

Amante bilingüe El 191

Amantes 191 495 516 570 573 574 587

Amor del capitán Brando El 190

Amor propio 3 189 258 495 510 582

Ana y los lobos 193

Ángel más caído El 192

Animia de cariño 183

Antígona entre muros 187

Años dorados Los 510

Aquel hombre de Tanger 184

Aquellas navidades 192

Arca de Noé El 191

Arte de los ruidos El 111

Bambu 183

Barríos altos 187

Baton rouge 187

Bearn 193

Bella Lola La 189

Beltenebros 191 495

Besos y abrazos 32 192 290 349 354 356

359 360 361 363 365 369 376 382 383

384 393 402 409 416 421 422 425 427

428 495 516 528 553 580 621 624 625

626

Boca a boca 187

Boca del lobo La 187

Bosque animado El 190

Botón de ancla 187

Buena estrella La 183

Bwana 495 526 534 536 550 552 566

594 597

Caballero del dragón El 190

Camada negra 190

Campus Stellae 186

Canción mortal 183

Canguros 187

Canto de los adolescentes 112

Carmen la de Ronda 189

Carola de día Carola de noche 183

Cartas de Alou Las 291 516 540 572

574

Caso cerrado 188

Caza La 192

Chacona 191

Chicas de hoy en día 515

Cinco pistolas de Texas 188

Colegio Mayor 515

Colmena La 2

Color de las nubes El 189 495 510 516

Con el viento solano 191

Con la música a otra parte 183

Concierto de los ruidos 112

Concierto para flauta de pico y cuerda 186

Concierto para violoncello 509

Confidencias de un marido 189

Cosas del querer Las 495

Coyote El 189

Crimen 188

Cualquier mañana 193

Cuarteto 186

Cuidado con las personas formales 188

Dama de Beirut La 189

Del rosa al amarillo 32 291 350 354
356 357 359 360 362 364 365 369 376
377 382 384 385 402 403 410 417 422
425 427 429 437 495 621

Depurazione automovilis 193

Después del sueño 509

Días contados 516 526 536

Don Juan mi querido fantasma 187

Don Juan 518 597

Dos mujeres pueden con uno 188

Ecuatorial 111

Ed Wood 524

Edad de piedra La 193

Edmond 187

El *sonni* 186

Ellas son 193

Emanuelle y Carol 188

En busca de un millón 188

Entre Rojas 32 188 190 224 290 291
351 354 356 357 359 361 362 364 366
371 378 382 386 387 395 404 405 410
413 414 418 423 426 429 495 517 551
553 578 579 621 624 629

Epitafios cervantinos 186

Esa pícara pelirroja 189

Espíritu de la colmena El 193

Espontáneo El 516

Espuela La 186

Esquilache 190 545

Estación de Perpignan La 187

Estoy en crisis 190

Estrategia 112

Extramuros 545

Farmacia de guardia 187

Fata Morgana 191 516

Furia del hombre lobo La 183

Furtivos 183

Gris en blanco y negro 192

Guerra de las galaxias La 47

Hav que matar a B 190

Homenaje 191

Homicidios en Chicago 183

Horizontes de luz 189

Huella del crimen La 187

Intruso 33 191 234 290 291 351 355
 356 357 360 361 362 364 366 372 378
 379 382 387 396 405 406 410 413 414
 418 423 426 427 429 495 516 567 571
 573 608 621 623 629 630

Jardín de las delicias El 193

Jinetes del Alba Los 191

Joaquín Murrieta 191

La Dolores 183

La Lola dicen que no vive sola 183

Laberinto de pasiones 187

Ley de la frontera La 188 190 495 516
 517 553 578 616

Libertarias 258 516 523 526 527 536
 552 570 574 582 594

Lo más natural 190 545

Lourdes de segunda mano 192 516

Luna de lobos 188 190 606

Lute camina o revienta El 190

Lute mañana seré libre El 190

Madrid de mis sueños 183

Madriguera La 192

Maestro de esgrima El 190 191

Maknavaja el último choriso 188 190
 515 572 581

Mano negra La 190

Mar de luna 188 190 528

Maria de Magdala 186

Máscara de Scaramouche La 189

Matador 187

Mayores con reparos 193

Mejor de los tiempos El 187

Menos que cero 192 542 580 613

Mestizo 516

Mi general 183

Mi último tango 189

Mientras haya luz 187

Mini tía La 183

Mister guapo 188

Monólogos de un asesino 112

Monosabio El 190

Morirás en Chafarinas 33 187 290 292
 352 355 356 358 360 361 363 364 367
 373 374 380 383 389 390 397 407 411
 419 424 426 428 430 495 605 621 623
 631

Mujer de tu vida La 187 515

Mujer del juez La 189

Mujer feliz La 187

Mujer oriental La 187

Mujeres al borde un ataque de nervios
 187

Música para un festival en Sevilla 186

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos
 muerto 186 495

Nao Capitana La 183

Ninette y un señor de Murcia 191

Niña de luto La 191

Niña de tus sueños La 188 190

Niño es nuestro El 191

No hagas planes con Marga 187

No somos de piedra	191	Primer cuartel	El	32	188	290	291	350
No te meges a vivir	183			354	356	357	359	360
No World Order	112			362	364	366	370	
Noche de verano	191 516			377	382	385	386	399
Noches de Casablanca	189			403	404	410	417	
Nocturnos de la luna gitana	186			422	426	427	429	495
Novios de la muerte	189			496	516	621	622	
Nuevas amistades	193			627	628			
Nunca es tarde	545	Puede ser divertido	188	190				
Operacion secretaria	193	Puente	El	190				
Orosia	183	Queridos cómicos	187					
Ovejas negras	187	Realidad inventada	La	187				
Pacífic	231 111	Rebeldes de Arizona	Los	183				
Pantaleón y las visitadoras	511	Regreso de Al Capone	El	183				
Pares y nones	190	Reina del Chantecler	La	189				
Pascual Duarte	192	Reina del mate	La	190				
Pasión turca	La 190	Reverberaciones	186					
Pecado de amor	189	Rey pasmado	El	190	191	495		
Perro del hortelano	El 523 526 552 564	Rumbo norte	187					
Petición	La 33 186 290 291 352 355	Salmos cósmicos	Los	186				
	356 358 360 361 362 364 367 372 373	Samba	33	189	290	292	353	355
	379 380 383 388 389 398 406 411 413		358	360	361	363	364	368
	414 419 423 424 426 428 429 437 495		374	375	380			
	508 515 516 549 551 570 621 626 630		381	383	390	400	408	411
Planeta de los simtos	El 524		413	414	420			
Plomo sobre Dallas	183		424	425	426	428	430	437
Poder del deseo	El 190	Santos inocentes	Los	2				
Poemas de la Baja Andalucía	186	Secta siniestra	188					
Prélude a l'aprees midi d'un faune	30	Semos peligrosos	188	190				
Primer Amor	192	Señor de la Salle	El	189				
		Si te dicen que caí	190					
		Sinfonia técnica	111					
		Sinfonietta	186					
		Sombras en una batalla	3	33	189	290		
			292	353	355	356	358	360
			361	363	364			
			368	375	381	383	391	401
			408	409	412			

420 425 427 428 430 495 510 621 622
632

Sonámbulos 190

Suspiros de España y Portugal 183

Tarantos Los 516

Tema con variaciones 186

Teresa de Jesus 191

Tía de Carlos en minifalda La 188

Tía Tula La 191 516

Timadores Los 524

Tocata a la fuga de un tema gitano 186

Todo por la pasta 187

Todos a la cárcel 188 190

Torre de Babel La 191

Tres Danzas Españolas 191

Trigo limpio 187

Truhanes 190

Tu solo 183

Tunel El 193

Ultimo desembarco 187

Un dos tres al escondite inglés 183 ,

Una mujer de bandera 188

Variaciones breves 186

Veinte pasos para la muerte 188

Vendedor de ilusiones El 183

Viaje a ninguna parte El 193

Violetera La 189

Vivan los novios 191

Xplora 1 112

Young Sánchez 188

¿Qué he hecho yo para merecer esto? 187

9.3 ÍNDICE DE CONCEPTOS Y TÉRMINOS TÉCNICOS

A DAM 120	Efecto anempático 139
ADAT 120	Efecto empático 139
Affektenlebre (teoria degli affecti) 88	Encore 123 125
Akay DD 1000 120	Excitadores o enfatizadores 121 129
Ambient pop 113	Finale 123 125
Audiomedia 120	Flamenco house 113
Audiowerk 120	Galaxy Plus Editors 123
Band in a Box 123	GenPatch 123
Cakewalk 123	Gestalt. 61 145
Clusters 111	Grabación multipista 116 118 119 120 122 469
Compresores 121	Handbag 113
Cubase 123 125	Hardhouse 113
Curva de la academia 127	HRTFs 130
Cyberpop 113	IRC 168
DA 88 88 120	ISEM 12 16 17 42 131 132 450 454
DASH 120	Jam Session 123
DAT 120 275	Logic 123 194
Digitalización 114 117 118 120 121 122 123 126 129 204	Magnetófonos de bobina abierta 119 120
Dodecafonismo 58 111	Maquinismo 111
Dolby 49 117 118 126 127 129 204 272 275 342 429	Max 123
DR4d 120	MIDI 208 240 265 468 469
DTS 126	MLAN 116 122 468
DVD 117 468	Mosaic 123
E mail list 168	Muestreadores 116
Ecualizadores 121	Muestreo 114
	Multimedia 35 112 114 117 469

News 168	Sintesis 114 121
Páginas Web 168	Sintetizadores 112 116 122 123 209 245
PCM 120	246 273 435 468 469 515 528 566 585
Performer 123	593 596 597 599
Piano preparado 111	Sound Tools 120
Plano sonoro 152 289 410 578	SoundLink 120
ProTools 120	Surround 127 129
Puertas de ruido 121	Synclavier 120 597
Reductores de sibilancia 121	U Matic 120
Reverberación 120 127 272 275 333 340	Underground 113
Ruidismo 111	Unidades de retardo 121
SDDS 126	Vision 123
	Voyetra 123

9 4 ÍNDICE DE INSTITUCIONES Y EMPRESAS

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España 187	ESEC 46
Alta Films 624	Estudios C E A 621
Altube Filmeak 623	Facultad de CC de la Información (UCM) 2 64
Berklee College of Music de Boston 193	Fernando Colomo P C 624
C B Films 621	Festival de San Sebastián 621
C I P I Cinematografica S A 622	Gárate P C 624
Cayo Largo Films 622	Hispanavox 510
Cesáreo González P C 621	IDEA 112
Cine Canciller (Madrid) 622 624	IDHEC 46
Cine Capitol (Madrid) 623	IFI S A 622
Cine Coliseum (Madrid) 621	Impala S A Eco Films 621
Cine Consulado (Madrid) 622	Instituto de Tecnología de Massachussetts (MIT) 77
Cine Gran Vía (Madrid) 624	IRCAM 112 117
Cine Renoir (Madrid) 624	Laboratorios Bell 112
Cine Roxy B (Madrid) 622	Lucas Ediciones 624
Columbia Tristar Films de España 623	Orquesta Nacional de España 193
Condor Filmes Ltda 621	Orquesta Sinfónica de RTVE 193
Conservatorio Superior de Música de Barcelona 185	Pedro Costa Producciones Cinematográficas 623
Conservatorio Superior de Musica de Madrid 189 191 192 193 473 507	Premios Goyas 186 190 623
Conservatorio Superior de Musica de Sevilla 185	Radio Colonia 112
DERCAV 46	Radio France 112
Escuela de Cine 509	Semana de Cine de Valladolid (SEMINCI) 191
Escuela de la Cinematografía y la Artes visuales de Comunidad de Madrid 190 506	SGAE 38 186 475 476 485 486 490 491 494 496 517

Suevia Films 622

Teatro Español de Madrid 508 597

Teatro La Latina 187 508

The virtual String Quartet 112

Universidad Autónoma de Barcelona 40
45 46

Universidad Complutense de Madrid 2
46 48 192

Universidad de Barcelona 46

Universidad de Columbia Princeton 112

Universidad de Deusto 45

Universidad de Extremadura 45

Universidad de Münster (Alemania) 77

Universidad de París III 46

Universidad de Salamanca 47

Universidad del País Vasco 46

Universidad Europea de Madrid 192

9 5 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

9 5 1 Índice de figuras

FIG 1 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	13
FIG 2 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	19
FIG 3 RELACIÓN ENTRE LOS OBJETIVOS Y LAS HIPÓTESIS	21
FIG 4 SECUENCIACIÓN DE TRABAJOS	26
FIG 5 RELACIONES CONCEPTUALES	28
FIG 6 PORCENTAJE DE TRATADOS	34
FIG 7 PORCENTAJE DE LIBROS TEMÁTICOS	35
FIG 8 NÚMERO DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS POR MATERIAS	36
FIG 9 BLOQUEOS COGNOSCITIVOS	57
FIG 10 BLOQUEOS CULTURALES	58
FIG 11 BLOQUEOS EMOCIONALES	59
FIG 12 APTITUDES CREATIVAS	66
FIG 13 LA DISPOSICIÓN DE LOS ELEMENTOS MOTIVACIONALES EN EL PROCESO CREATIVO	70
FIG 14 LA MÚSICA COMO METATEXTO	92
FIG 15 MÚSICA Y REPRESENTACIÓN	106
FIG 16 PROCESOS DE REGISTRO MEZCLA Y EDICIÓN MULTIPISTA	119
FIG 17 ENTORNO DE TRABAJO DEL SECUENCIADOR LOGIC AUDIO 3 0	124
FIG 18 OTROS PROGRAMAS MUSICALES SECUENCIADORES Y EDITORES DE PARTITURAS	125
FIG 19 SISTEMAS DE MEZCLA CINEMATOGRAFICA	128
FIG 20 FOCALIZACIÓN DE LA FUENTE	137
FIG 21 NÚMERO DE ACTIVIDADES POR ÁMBITOS	194
FIG 22 PUNTO DE TOMA DE CONTACTO	225
FIG 23 NÚMERO DE IDEAS VALORADAS	235
FIG 24 NÚMERO DE IDEAS UTILIZADAS	247
FIG 25 NÚMERO DE IDEAS REUTILIZADAS	248
FIG 26 INTENCIONALIDAD NARRATIVA	253
FIG 27 EL GUION EN EL PROCESO DE ESCRITURA	260
FIG 28 DISPOSICIÓN ANTE LA LONGITUD DE LOS BLOQUES	261
FIG 29 RECTIFICACIONES EN LA FASE DE ESCRITURA	262
FIG 30 COMPROBACIONES ACÚSTICAS DEL MATERIAL	263
FIG 31 ESCALA 5 PIES FRECUENCIAS	294
FIG 32 EL SONIDO EL TIMBRE	299
FIG 33 EL SONIDO ÁMBITO CONTRASTE E IDIOMA	300
FIG 34 EL SONIDO DINÁMICAS	303
FIG 35 EL SONIDO TEJIDO	305
FIG 36 ARMONIA	309
FIG 37 LA MELODÍA	312
FIG 38 RITMO	316
FIG 39 ESTRUCTURA DE LA MORFOLOGÍA NARRATIVA	326
FIG 40 ANÁLISIS DE LA FORMA DEL CONTENIDO	329
FIG 41 ANÁLISIS DE LA FORMA DE LA EXPRESIÓN	332
FIG 42 ANÁLISIS DE LA CAPACITACIÓN AUDIOVISUAL	333
FIG 43 ANÁLISIS TÉCNICO OPERACIONAL	341
FIG 44 ÍNDICE ACÚSTICO	359
FIG 45 MOTIVO MELÓDICO EN BESOS Y ABRAZOS	369
FIG 46 FRASE MELÓDICA EN DEL ROSA AL AMARILLO	369
FIG 47 FRASE MELÓDICA EN EL PRIMER CUARTEL	370
FIG 48 VARIACIONES TEMÁTICAS EN EL PRIMER CUARTEL	370
FIG 49 FRASES MELÓDICA EN ENTRE ROJAS	371
FIG 50 FRASE MELÓDICA EN INTRUSO	371

FIG 51	MOTIVOS MELÓDICOS EN LA PETICIÓN	373
FIG 52	MODO ESCALÍSTICO EN MORIRAS EN CHAFARINAS	374
FIG 53	MOTIVO MELÓDICO EN MORIRAS EN CHAFARINAS	374
FIG 54	MOTIVO MELÓDICO EN SAMBA	375
FIG 55	MOTIVO MELÓDICO EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	375
FIG 56	ESTRATO RÍTMICO EN BESOS Y ABRAZOS	376
FIG 57	ESTRATO RÍTMICO EN DEL ROSA AL AMARILLO	377
FIG 58	ESTRATOS RÍTMICOS EN EL PRIMER CUARTEL	377
FIG 59	ESTRATO RÍTMICO EN ENTRE ROJAS	378
FIG 60	ESTRATO RÍTMICO EN INTRUSO	379
FIG 61	ESTRATOS RÍTMICOS EN LA PETICIÓN	380
FIG 62	ESTRATO RÍTMICO EN MORIRAS EN CHAFARINAS	380
FIG 63	ESTRATO RÍTMICO EN SAMBA	381
FIG 64	ESTRATO RÍTMICO EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	381
FIG 65	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN BESOS Y ABRAZOS	384
FIG 66	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN DEL ROSA AL AMARILLO	385
FIG 67	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN EL PRIMER CUARTEL	386
FIG 68	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN ENTRE ROJAS	387
FIG 69	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN INTRUSO	387
FIG 70	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN LA PETICIÓN	389
FIG 71	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN MORIRAS EN CHAFARINAS	390
FIG 72	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN SAMBA	390
FIG 73	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	391
FIG 74	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN BESOS Y ABRAZOS	393
FIG 75	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN DEL ROSA AL AMARILLO	394
FIG 76	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN ENTRE ROJAS	395
FIG 77	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN INTRUSO	396
FIG 78	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN MORIRAS EN CHAFARINAS	397
FIG 79	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN LA PETICIÓN	398
FIG 80	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN EL PRIMER CUARTEL	399
FIG 81	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN SAMBA	400
FIG 82	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	401
FIG 83	RELACIONES TEMÁTICAS EN BESOS Y ABRAZOS	402
FIG 84	RELACIONES TEMÁTICAS EN DEL ROSA AL AMARILLO	403
FIG 85	RELACIONES TEMÁTICAS EN EL PRIMER CUARTEL	404
FIG 86	RELACIONES TEMÁTICAS EN ENTRE ROJAS	405
FIG 87	RELACIONES TEMÁTICAS EN INTRUSO	406
FIG 88	RELACIONES TEMÁTICAS EN LA PETICIÓN	406
FIG 89	RELACIONES TEMÁTICAS EN MORIRAS EN CHAFARINAS	407
FIG 90	RELACIONES TEMÁTICAS EN SAMBA	408
FIG 91	RELACIONES TEMÁTICAS EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	409
FIG 92	MEDIAS TEMPORALES DE LOS BLOQUES POR TIPO	415
FIG 93	MEDIAS TEMPORALES DE LOS BLOQUES POR PELÍCULA	415
FIG 94	PORCENTAJE TEMPORAL EN BESOS Y ABRAZOS	416
FIG 95	PORCENTAJE TEMPORAL EN DEL ROSA AL AMARILLO	417
FIG 96	PORCENTAJE TEMPORAL EN EL PRIMER CUARTEL	417
FIG 97	PORCENTAJE TEMPORAL EN ENTRE ROJAS	418
FIG 98	PORCENTAJE TEMPORAL EN INTRUSO	418
FIG 99	PORCENTAJE TEMPORAL EN LA PETICIÓN	419
FIG 100	PORCENTAJE TEMPORAL EN MORIRAS EN CHAFARINAS	419
FIG 101	PORCENTAJE TEMPORAL EN SAMBA	420
FIG 102	PORCENTAJE TEMPORAL EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	420
FIG 103	PRESENCIA SONORA EN BESOS Y ABRAZOS	422
FIG 104	PRESENCIA SONORA EN DEL ROSA AL AMARILLO	422
FIG 105	PRESENCIA SONORA EN EL PRIMER CUARTEL	422
FIG 106	PRESENCIA SONORA EN ENTRE ROJAS	423
FIG 107	PRESENCIA SONORA EN INTRUSO	423
FIG 108	PRESENCIA SONORA EN LA PETICIÓN	424

FIG 109 <i>PRESENCIA SONORA EN MORIRAS EN CHAFARINAS</i>	426
FIG 110 <i>PRESENCIA SONORA EN SAMBA</i>	427
FIG 111 <i>PRESENCIA SONORA EN SOMBRAS EN UNA BATALLA</i>	427
FIG 112 <i>MAPA DE CONCLUSIONES</i>	448
FIG 113 <i>MARCO DE RELACIONES CREATIVAS</i>	450
FIG 114 <i>PORCENTAJE POR HORAS</i>	504
FIG 115 <i>PORCENTAJE POR HORAS DEL DIA</i>	505
FIG 116 <i>PORCENTAJE POR DÍA DE LA SEMANA</i>	507
FIG 117 <i>POSICIÓN CRONOLÓGICA DE LAS PELÍCULAS</i>	622

9 5 2 Índice de tablas

TABLA 1 <i>LA MÚSICA COMO ARTE Y COMO CIENCIA</i>	90
TABLA 2 <i>PELÍCULAS ANALIZADAS SELECCIÓN</i>	290
TABLA 3 <i>ESCALA 5 DE 2 PILES 1 RECUENCIAS</i>	294
TABLA 4 <i>VACIADO NUMÉRICO DE VALORES PRESENCIALES DE LA MUSICA</i>	413
TABLA 5 <i>TIEMPOS POR BLOQUES</i>	414
TABLA 6 <i>FECHA DE LAS ENTREVISTAS</i>	502
TABLA 7 <i>DURACIÓN DE LAS ENTREVISTAS</i>	503
TABLA 8 <i>LUGAR DE LAS ENTREVISTAS</i>	505
TABLA 9 <i>NÚMERO DE HORAS DE LAS ENTREVISTAS</i>	505
TABLA 10 <i>HORAS DEL DIA</i>	505
TABLA 11 <i>DÍAS DE LA SEMANA</i>	506
TABLA 12 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN BESOS Y ABRAZOS</i>	628
TABLA 13 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN DEL ROSA AL AMARILLO</i>	629
TABLA 14 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN EL PRIMER CUARTEL</i>	630
TABLA 15 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN ENTRE ROJAS</i>	631
TABLA 16 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN INTRUSO</i>	632
TABLA 17 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN LA PETICIÓN</i>	632
TABLA 18 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN MORIRAS EN CHAFARINAS</i>	633
TABLA 19 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN SAMBA</i>	634
TABLA 20 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN SOMBRAS EN UNA BATALLA</i>	635

9 5 3 Índice de cuadros

CUADRO 1 <i>FLECCIÓN TIMBRICA E INSTRUMENTOS</i>	318
CUADRO 2 <i>FORMACIONES</i>	318
CUADRO 3 <i>ÁMBITO</i>	319
CUADRO 4 <i>CONTRASTE E IDIOMA</i>	319
CUADRO 5 <i>DINAMICA 1</i>	320
CUADRO 6 <i>DINAMICA 2</i>	320
CUADRO 7 <i>TEJIDO</i>	321
CUADRO 8 <i>ARMONIA 1</i>	321
CUADRO 9 <i>ARMONIA 2</i>	322
CUADRO 10 <i>CONTRAPUNTO</i>	322
CUADRO 11 <i>MELODÍA 1</i>	322
CUADRO 12 <i>MELODÍA 2</i>	323
CUADRO 13 <i>RITMO</i>	324
CUADRO 14 <i>ANÁLISIS ESTRUCTURAL</i>	336
CUADRO 15 <i>FUNCIONALIDAD DE LA MUSICA — FORMA DEL CONTENIDO—</i>	337
CUADRO 16 <i>FUNCIONALIDAD DE LA MUSICA — FORMA DE LA EXPRESIÓN—</i>	338
CUADRO 17 <i>CAPACITACIÓN AUDIOVISUAL CUADRO DE ANÁLISIS</i>	339
CUADRO 18 <i>GESTIÓN TÉCNICA CUADRO DE ANÁLISIS</i>	342

CUADRO 19 <i>ELECCIÓN TIMBRICA VS ELEMENTOS NARRATIVOS</i>	343
CUADRO 20 <i>ÁMBITO CONTRASTE E IDIOMA VS ELEMENTOS NARRATIVOS</i>	344
CUADRO 21 <i>DINAMICAS Y TEJIDO VS ELEMENTOS NARRATIVOS</i>	345
CUADRO 22 <i>COLOR Y TENSIÓN ARMÓNICA VS ELEMENTOS NARRATIVOS</i>	346
CUADRO 23 <i>CONTRAPUNTO Y MELODÍA VS ELEMENTOS NARRATIVOS</i>	347
CUADRO 24 <i>MELODÍA Y RITMO VS ELEMENTOS NARRATIVOS</i>	348

9 5 4 Procedencia de las ilustraciones

Páginas 1, 43, 465, 499, 641, *Amadis Amadis* , *Amadis de Gaula*, de Ramiro Gómez (1995) Ogro Films, S A Producciones audiovisuales Director de Fotografía Andrés Torres (Aec)

Página 124 (fotograma insertado), *Cuadrilatero*, de Jose Carlos Ruiz (1998) E C A M

Página 163, fragmento de la partitura original de *Cuadrilatero* (Manuel Gértrudix)

Página 447, Imagen *Melodia*, de Pilar Moret Tordera (IV Concurso digital Macworld)

Página 499, *Primer acorde*, de Ramiro Gómez (1992) Ogro Films S A Producciones audiovisuales Director de Fotografía Andrés Torres (Aec)